*Д. С. Лихачев*

# ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Д. С. Лихачев*

# ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Издание 2-е, дополненное*



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД · 1971

*Постановлением*
*ЦК КПСС*
*и Совета Министров СССР*
ДМИТРИЮ СЕРГЕЕВИЧУ ЛИХАЧЕВУ
*за книгу*
«ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»
*присуждена*
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПРЕМИЯ СССР
*1969 года*

*Оформление художника*
*В. Шульги*

7-2-2
221-71

## ОТ АВТОРА

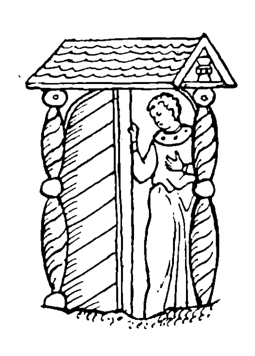
Автор стремится углубить сведения об изменяемости литературных явлений. Многое, что кажется присущим литературе как таковой, на самом деле имеет свое начало и свой конец в литературном развитии. В сферу изменяемости литературы оказываются втянутыми такие явления, которые казались неподвижными и «вечными». Действительность воздействует не только на темы, мотивы, сюжеты, образы, но и на всю эстетическую систему литературы. Вот почему в этой книге главное внимание уделено тем сторонам древней русской литературы, которые отличают ее от новой. Отличия позволяют выявить индивидуальность древней литературы.

Вместе с тем в задачу автора входило не столько разрешить, сколько поставить некоторые вопросы изучения и наметить проблематику исторической поэтики древнерусской литературы.

Сравнительно с первым изданием этой книги (Л. 1967) второе издание переработано и дополнено.

«Поэтике древнерусской литературы» тематически предшествует книга того же автора — «Человек в литературе древней Руси», изданная в 1958 г. и переизданная в 1970 г.

Автор посвящает эту книгу своим товарищам — специалистам по древней русской литературе.



# ГРАНИЦЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## (ВВЕДЕНИЕ)

Художественная специфика древнерусской литературы все более и более привлекает к себе внимание литературоведов-медиевистов. Это и понятно: без полного выявления всех художественных особенностей русской литературы XI—XVII вв. невозможны построение истории русской литературы и эстетическая оценка памятников русской литературы первых семи веков ее существования.

Отдельные наблюдения над художественной спецификой древнерусской литературы имелись уже в работах Ф. И. Буслаева, И. С. Некрасова, Н. С. Тихонравова, В. О. Ключевского и др. Эти отдельные наблюдения тесно связаны с их общими представлениями о древней русской литературе и с теми историко-литературными школами, к которым они принадлежали.

Только в последние годы появились относительно небольшие работы, излагающие общие взгляды их авторов на художественную специфику и на художественные методы древнерусской литературы. Я имею в виду статьи А. С. Орлова, В. П. Адриановой-Перетц, И. П. Еремина, Г. Рааба [1] и др.

---

[1] А. С. Орлов и В. П. Адрианова-Перетц, Литературоведение русского средневековья. — Известия Отделения литературы и языка АН СССР (ИОЛЯ), 1945, № 6. А. С. Орлов, Мысли о положении работы по литературе русского средневековья. — ИОЛЯ, 1947, № 2. В. П. Адрианова-Перетц, 1) Основные задачи изучения древнерусской литературы в исследованиях 1917—1947 го-

Можно ли говорить о древней русской литературе как о некотором единстве с точки зрения исторической поэтики? Существует ли преемственность в развитии русской литературы от древней к новой и в чем суть различий между древней русской литературой и новой? На эти вопросы должна ответить вся эта книга, но в предварительном виде они могут быть поставлены в ее начале.

**ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ**

Принято говорить о европеизации русской литературы в XVIII веке. В каком смысле древняя русская литература может рассматриваться как «неевропейская»? Обычно имеются в виду два якобы присущих ей свойства: отъединенность, замкнутость ее развития и ее промежуточное положение между Востоком и Западом. Дей-

---

дов. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VI, М.—Л. 1948; 2) Очерки поэтического стиля древней Руси, М.—Л. 1947; 3) Древнерусская литература и фольклор (к постановке проблемы). — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л. 1949; 4) Историческая литература XI — начала XV в. и народная поэзия. — ТОДРЛ, т. VIII, М.—Л. 1951; 5) Исторические повести XVII века и устное народное творчество. — ТОДРЛ, т. IX, М.—Л. 1953; 6) Об основах художественного метода древнерусской литературы. — «Русская литература», 1958, № 4; 7) К вопросу об изображении «внутреннего человека» в русской литературе XI—XIV веков. — В сб.: «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», М.—Л. 1958; 8) О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.). — ТОДРЛ, т. XVI, М.—Л. 1960. И. П. Еремин, 1) Киевская летопись как памятник литературы. — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л. 1949 (см. также: И. Еремин, Литература древней Руси, М.—Л. 1966, стр. 98—131); 2) Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. — ТОДРЛ, т. XII, М.—Л. 1956; 3) О художественной специфике древнерусской литературы. — «Русская литература», 1958, № 1; 4) К спорам о реализме древнерусской литературы. — «Русская литература», 1959, № 4. H. Raab, 1) Zur Entwicklungsgeschichte der Realismus in der russischen Literatur. — Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arnd-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1958, Bd. 4; 2) К вопросу о предыстоках реализма в русской литературе. — «Русская литература», 1960, № 3. Ср. также: Д. С. Лихачев, 1) У предыстоков реализма русской литературы. — «Вопросы литературы», 1957, № 1; 2) К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. — «Русская литература», 1958, № 2; 3) Человек в литературе древней Руси, М.—Л. 1958; 4) Литературный этикет древней Руси (к проблеме изучения). — ТОДРЛ, т. XVII, М.—Л. 1961; 5) Об одной особенности реализма. — «Вопросы литературы», 1960, № 3.

ствительно ли древняя русская литература развивалась изолированно? Древняя русская литература не только не была изолирована от литератур соседних — западных и южных стран, в частности — от той же Византии, но в пределах до XVII в. мы можем говорить о совершенно обратном — об отсутствии в ней четких национальных границ. Мы можем с полным основанием говорить об общности развития литератур восточных и южных славян. Существовали единая литература, единая письменность и единый литературный (церковнославянский) язык у восточных славян (русских, украинцев и белорусов), у болгар, у сербов, у румын. Основной фонд церковнолитературных памятников был общим. Богослужебная, проповедническая, церковно-назидательная, агиографическая, отчасти всемирно-историческая (хронографическая), отчасти повествовательная литература была единой для всего православного юга и востока Европы. Общими были такие огромные памятники литературы, как прологи, минеи, торжественники, триоди, отчасти хроники, палеи разных типов, «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Повесть об Акире Премудром», «Пчела», космографии, физиологи, шестодневы, апокрифы, отдельные жития и пр. и пр.[2].

Больше того: общность литературы существовала не только между восточными и южными славянами, но для древнейшего периода она захватывала и западных славян (чехов и словаков, в отношении Польши — вопрос спорный)[3]. Наконец, сама эта общая для православных славян и румын литература не была обособлена в европейском мире. И речь здесь может идти не об одной Византии...

---

[2] Об общности развития и взаимовлияниях литератур восточных и южных славян писали: М. Н. Сперанский («К истории взаимоотношений русской и южнославянских литератур». — Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. XXVI, 1923; переиздано в кн.: М. Н. Сперанский, Из истории русско-славянских литературных связей, М. 1960); Н. К. Гудзий («Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы». — IV Международный съезд славистов. Доклады, М. 1960); Д. С. Лихачев («Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России». — IV Международный съезд славистов. Доклады, М. 1960); В. А. Мошин («О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. — ТОДРЛ, т. XIX, М.—Л. 1963).

[3] Обобщающих больших работ на эту тему нет. См. литературу вопроса в упомянутой в предшествующей сноске статье В. А. Мошина.

Н. К. Гудзий, возражая мне по этому поводу в статье «Положения, которые вызывают споры», утверждал, что перечисленные мною общие памятники «почти сплошь переводные»[4]. Но заявить так никак нельзя. Я включаю в свое перечисление и русские по происхождению памятники[5], вошедшие в фонд общей южно- и восточнославянской литературы, однако можно было бы указать не меньшее число памятников болгарских, сербских и даже чешских, ставших общими для восточно- и южнославянских литератур без всякого перевода в силу общности церковнославянского языка. Но дело не в том — были ли общие для всех православных славян памятники переводными или оригинальными (и те и другие представлены в изобилии), — а в том, что все они были общими для всех восточно- и южнославянских литератур в едином тексте, на одном и том же языке и все они претерпевали общую судьбу. В литературах православного славянства можно наблюдать общие смены стиля, общие умственные течения, постоянный обмен произведениями и рукописями. Памятники были понятны без перевода, и сомневаться в наличии общего для всех православных славян церковнославянского языка не приходится (отдельные «национальные» варианты этого языка не препятствовали его пониманию).

Мне вспоминается рассказ об одном видном итальянском искусствоведе, который, посетив Третьяковскую галерею и рассматривая творения Рублева и Дионисия, воскликнул: «Вот где наше родство с вами!». И не случайно многие лучшие русские иконы XIV—XV вв. принимались за итало-византийские.

Мои занятия в рукописных собраниях Болгарии и Югославии привели меня к убеждению, что состав памятников XI—XVI вв. в основном в них тот же, что и в России. Количество памятников местного значения в южнославянских странах сравнительно незначительно. Гораздо больше памятников местного значения за те же

---

[4] «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 158.

[5] В вопросе о русском происхождении «Пролога» будем считаться с выводами исследователей этого весьма сложного памятника — А. И. Соболевского, Б. Ангелова (София) и В. Мошина (Белград). Перевод древней редакции греческого Синаксаря был выполнен на Руси, пополнен русскими статьями, получил на Руси название «Пролог» и отсюда перешел на Балканы. Следовательно, и «Пролог» только отчасти переводный памятник.

века в России. Россия создала огромную литературу по русской истории, светскую по своему характеру, и эта литература не передалась по большей части южным славянским народам. Она интересовала только русских, украинцев и белорусов.

Вполне может быть создана единая история литературы южных и восточных славян в пределах до XVI в. И эта единая история литературы не представит собой механического, летописного соединения в хронологическом порядке разнородного материала, различных национальных литератур, а сможет быть понята и написана как единое целое. Наличие сверх этих общих памятников весьма важного слоя памятников национального, местного распространения и национальных литературных языков отнюдь не закрывает возможности к созданию наряду с историями литератур древнерусской, древнесербской и древнеболгарской — общей истории литературы восточных и южных славян. Ведь не препятствует же созданию истории единой древнерусской литературы наличие в ней областных различий, памятников местного значения и отдельные отличия в исторической действительности боярской республики Новгорода от действительности княжества Москвы, Твери и пр.!

Но, может быть, отъединенность и замкнутость русской литературы XI—XVI вв. следует понимать в том смысле, что русская литература только пассивно получала от соседних народов их литературные памятники, сама ничего им не передавая? Многие так и думают, но это положение также совершенно не соответствует действительности. Сейчас можно говорить об огромном «вывозе» из Киевской Руси и из Руси Московской созданных там памятников и рукописей. Сочинения Кирилла Туровского распространялись в рукописях по всему юго-востоку Европы наряду с сочинениями отцов церкви. В России был создан огромный «Пролог», списки которого исчисляются многими сотнями и который можно рассматривать как одну из самых распространенных книг, вернее — как одно из самых распространенных собраний книг, так как он охватывает сотни памятников, не вмещавшихся в одном, даже большом конволюте. Созданный в России, русский хронограф послужил основой для возникновения собственной исторической литературы у южных славян. На Балканах были распространены жития русских святых, службы им и различные

другие сочинения. Отдельные русские произведения повлияли на произведения, созданные у южных славян. Уже давно отмечено, например, влияние такого русского памятника XI в., как «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, в Сербии и на Афоне.

Наконец, как это сейчас выясняется, изощренный стиль «плетения словес», возникший и распространявшийся на Балканах в XIV и XV вв., развивался не без русского воздействия и именно в России достиг своего наивысшего цветения [6].

Аналогичное влияние русского искусства средневековья отмечено в работах искусствоведов [7].

Характерно следующее: воздействие русской литературы в странах юго-восточной Европы не прекращается в XVIII и начале XIX в., но это было воздействием по преимуществу древней русской литературы, а не создававшейся в России новой. В Болгарии, Сербии и Румынии продолжается воздействие древнерусских памятников уже после того, как в самой России развитие традиций древнерусской литературы прекратилось. Последним писателем, который имел огромнейшее значение для всей православной Восточной и Южной Европы, был Дмитрий Ростовский [8]. Далее ощущается только небольшая струя влияний светской русской литературы XVIII в. — главным образом школьного театра и некоторых произведений религиозного характера. Вывозится из России и литература антиеретическая. Обо всем этом свидетельствуют рукописи. Их показания непреложны.

Если говорить о европейских связях русской литературы в их историческом развитии, то надо сказать следующее. Европеизм русской литературы, чрезвычайно высокий при самом ее зарождении, когда русская литература составляла некое единство с литературами стран

---

[6] См.: M. Mulic, Srpsko «pletenije sloves» do 14. stoljeca, Zagreb, 1963.

[7] Влияние русского средневекового искусства на Кавказе, в Молдавии, Валахии, Сербии и Болгарии отмечает А. Грабар в статье: «L'Expansion de la peinture russe au XVI et au XVII siècle». — Annales de l'Institut Kondakov (Seminarium Kondakovianum), Beograd, 1940. О русских фресках в Кракове и Люблине имеется обширная литература.

[8] Отмечу, что типологическое сходство восточнославянских и южнославянских литератур сохраняется и дальше (см.: А. Н. Робинсон, Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. — V Международный съезд славистов, М. 1963).

православной Европы, объединяясь с большинством этих литератур по литературному языку и составу памятников, часть которых была создана в России, — затем постепенно падает. Происходит значительное возрастание количества памятников местного значения, связанных с местными темами и насущными заботами своей страны и своего времени. В XVII в. говорить об общности и единстве литератур православной Европы уже не приходится. Литература XVIII в. почти целиком переходит на национальные рельсы. Воздействие русской литературы XVIII в. на зарубежные литературы несравнимо с воздействием древнерусской литературы, которая и в XVIII и в XIX вв. продолжает оказывать влияние и экспортироваться на всем пространстве южно-восточной Европы, от Москвы и до побережья Адриатики. Книгами московской печати снабжал сербские монастыри Вук Караджич. Книги московской печати в изобилии представлены на родине славянского книгопечатания — на Далматинском побережье еще в XIX в.

Подобно тому как византологи говорят о «Византии после Византии» (имея в виду византийские традиции, их живучесть в соседних странах после падения Византии), можно говорить о «древнерусской литературе после древнерусской литературы» (имея в виду древнерусские традиции в южнославянских странах).

Отъединенность древней русской литературы — миф XIX в. Правда, можно обратить внимание на то, что древнерусская литература была тесно связана с православием и ее связи с литературами Византии, Болгарии, Сербии, Румынии, а в древнейший период — с западными славянами, объяснялись главным образом связями вероисповедными. Да, это одно из объяснений, но нельзя говорить только о связях в пределах религиозной литературы, так как эти связи заметны и в хронографии и в традициях эллинистического романа, в троянских сказаниях, «Александрии», в литературе «естественнонаучной» и т. д. и т. п. Но к вопросу о религиозном характере древнерусской литературы мы еще вернемся.

Теперь обратимся к другой стороне вопроса «европеизации» русской литературы в XVIII в.: к предполагаемому положению древней русской литературы между Востоком и Западом.

Это другой миф. Он возник под гипнозом географического положения России между Азией и Европой. Я не

касаюсь сейчас вопросов политического развития России под влиянием Востока и Запада. Отмечу только, что преувеличенные представления о значении географического положения России, о роли в ней «восточных» и, в частности, «туранских» элементов разочаровали даже своих наиболее последовательных приверженцев — евразийцев. Последние евразийцы, доживающие сейчас свой век в эмиграции, по существу отошли уже от своих представлений 1930-х годов. Евразийские воззрения умеренно сказываются даже в «Истории России» Г. Вернадского и М. Карповича[9]. Не обнаружены сколько-нибудь заметные влияния азиатских стран в русском изобразительном искусстве и в архитектуре. Рассыпались представления об азиатском характере архитектуры Василия Блаженного, о чем так настойчиво писал в свое время Виолле ле Дюк. Отмечу как курьез попытки связать некоторые черты сходства архитектуры русской и арабской с влиянием последней на первую. Западные искусствоведы и популяризаторы русского искусства, писавшие об этом «влиянии», не учли, что русская архитектура имела эти «сходные» черты еще до появления арабской архитектуры, сходство же объясняется тем, что арабская архитектура основана на традициях византийской, повлиявшей и на Русь[10]. Некоторые следы восточных орнаментов на Руси XVI—XVII вв. слишком незначительны, чтобы говорить о положении русского искусства между Востоком и Западом.

Вернемся к древнерусской литературе. Здесь прежде всего обращает на себя внимание полное отсутствие переводов с азиатских языков. Древняя Русь знала переводы с греческого, с латинского, с древнееврейского, знала произведения, созданные в Болгарии, Македонии и Сербии, знала переводы с чешского, немецкого, польского, но не знала ни одного перевода с турецкого, татарского, с языков Средней Азии или Кавказа. Устным путем проникли к нам два-три сюжета с грузинского и с татарского («Повесть о царице Динаре», «Повесть о разуме челове-

---

[9] «A History of Russia», vol. I—IV. By G. Vernadsky and M. Karpovich, New Haven, 1943—1959. Г. Вернадский — один из первых идеологов евразийства.

[10] Отмечу как ошибку тенденцию некоторых американских ученых рассматривать Византию, вслед за П. Чаадаевым и П. Милюковым, как азиатскую страну. Византия и географически и культурно принадлежала Европе.

ческом»). Следы половецкого эпоса обнаружены в летописях Киева и Галицко-Волынской Руси, но следы эти крайне незначительны, особенно если принять во внимание интенсивность политических и династических связей русских князей с половцами.

Как это ни странно, восточные сюжеты проникали к нам через западные границы Руси, от западноевропейских народов. Этим путем пришла к нам, например, и индийская «Повесть о Варлааме и Иоасафе» и другой индийский по происхождению памятник — «Стефанит и Ихнилат», известный в арабском варианте под названием «Калила и Димна».

Может быть, отсутствие переводов с азиатских языков следует объяснить тем, что на Руси не находилось переводчиков, знающих эти языки? Но уже самое отсутствие переводчиков с азиатских языков было бы фактом примечательным. Однако эти переводчики были — они были в том самом Посольском приказе, где делались переводы литературных произведений с латинского и польского и который был своеобразным литературным центром в XVII в.[11].

Отсутствие литературных связей с Азией является поражающей особенностью древнерусской литературы. Смею утверждать, что среди всех остальных европейских литератур древнерусская литература имеет наименьшие связи с Востоком. Их значительно меньше, чем связей с Востоком в Испании, Италии, Франции и, разумеется, Греции, чем у южных и западных славян.

Это, несомненно, находится в связи с особой сопротивляемостью древней Руси по отношению к Азии. Обращу внимание на следующий факт. В отличие от других стран Восточной Европы, в России не было «потурченцев», «помаков» — целых групп или районов населения, перешедших в магометанство. До сих пор в Болгарии, в Македонии, в Сербии, в Боснии, в Хорватии есть местности, населенные магометанами из славян. В этих странах сохранились памятники славянской письменности на арабском алфавите. В России, напротив, неизвестно ни одной русской рукописи, написанной восточным шрифтом. В магометанство переходили только отдельные плен-

---

[11] См. об этом в статье М. Д. Каган «„Повесть о двух посольствах" — легендарно-политическое произведение начала XVII века». — ТОДРЛ, т. XI, М.—Л. 1955, стр. 629—639.

ники за пределами страны, но случаев перехода в магометанство целых селений или целых районов Россия, единственная из славянских стран, несмотря на существование татаро-монгольского ига в течение двух с половиной веков, не знала.

Чем объяснить эту слабость азиатских влияний в древнерусской литературе? Это вопрос очень сложный, на который нельзя дать короткий ответ. Несомненно, что здесь имела значение и «веротерпимость» татаро-монголов до их перехода в магометанство. Но дело, конечно, не в одних татаро-монголах: на Украине, где были те же турки, что и у южных славян, не было все же потурченцев. Впрочем, веротерпимость иногда могла способствовать усилению культурного и религиозного влияния, а не ослаблению его. Примеров тому много.

Отсюда ясно, что говорить о положении древней русской литературы «между Востоком и Западом» совершенно невозможно. Это значит подменять географическими представлениями отсутствие точных представлений по древнерусской литературе.

Восточные темы, мотивы и сюжеты появляются в русской литературе только в XVIII в. Они обильнее и глубже, чем за все семь веков предшествующего развития русской литературы.

Из сказанного ясно: ни о какой «европеизации» русской литературы XVIII в. *в общем плане* говорить нельзя. Можно говорить о другом: о том, что европейская ориентация русской литературы переместилась с одних стран на другие. Литература XI—XVI вв. была органически связана с такими европейскими странами, как Византия, Болгария, Сербия, Румыния. С XVI в. она связана с Польшей, Чехией, также и с Сербией и другими странами Центральной и Восточной Европы. Эти новые связи чрезвычайно возрастают в XVII в. В XVIII в. ориентировка меняется — наступает полоса влияний Франции и Германии, а через них, по преимуществу, и других западноевропейских стран. Можно ли видеть в этом волю Петра? Нет. Петр ориентировал русскую культуру на те западноевропейские страны, с которыми Россия установила связи уже ранее, в XVII, отчасти еще в XVI в., — на Голландию и Англию. Влияние Франции в области литературы установилось после Петра, вне намерений Петра. Но ни голландская, ни английская литература в эпоху Петра не привлекли внимания русских писателей.

С западноевропейскими странами на первых порах не установилось тех равноправных отношений, которые были в древней Руси с другими восточнославянскими странами и со странами юго-восточной Европы.

Новые связи были чрезвычайно важны, они предопределили мировые связи русской литературы XIX и XX вв. Почему и как — это вопрос очень сложный, которого я не могу сейчас касаться. Но факт тот, что в XVIII в. эти связи неожиданно и вопреки длительной традиции приобрели односторонний характер: мы на первых порах больше стали получать, чем давать другим. В XVIII в. русская литература на некоторое время перестала в целом выходить за пределы России.

### ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ

Где грань между древней русской литературой и новой? Вопрос этот неотделим от другого: в чем эта грань состоит? В сущности, вся эта книга посвящена вопросу о художественной специфике древнерусской литературы, ее отличии от литературы новой, но в предварительном виде этот вопрос все же должен быть решен вначале: надо определить — в чем главнейшие отличия древней литературы от новой, позволяющие разграничить эти два периода. Это необходимо сделать уже сейчас, чтобы подтвердить наше право говорить о древнерусской литературе как о едином целом.

Некоторые исследователи видят коренное отличие древней русской литературы от новой в ее по преимуществу религиозном характере. Да, несомненно, сравнительно с литературой XVIII в. древнерусская литература носила религиозный характер. Этим утверждением мы берем за общие скобки всю русскую литературу за первые семь веков ее существования. Однако если рассматривать этот вопрос детально, картина получится довольно сложная.

Древнерусская литература до XVI в. была едина с литературой других православных стран. Общность религии была в данном случае даже важнее, чем общность литературного языка и близость национальных языков. Ибо общность эта включала и неславянские народы: румын и греков. Но было бы ошибочно считать, что эта общность была только в сфере церковной литературы. Общими, как уже сказано, были и такие светские памят-

ники, как «Александрия», «Троянские сказания», «Физиолóг» и пр. Русское влияние в южнославянских странах касалось исторической литературы и, как это установлено рядом исследователей, повлекло за собой создание сербских хронографов. При этом, если сравнить древнерусскую литературу не с русской литературой XVIII в., а с другими литературами славянских и неславянских православных стран, то сразу заметен гораздо более светский характер древнерусской литературы.

Ни одна страна восточноевропейской литературной общности XI—XVI вв. не имела такой развитой исторической литературы, как Россия. Ни одна страна не имела и такой развитой публицистики. Древнерусская литература, хотя и носит в целом религиозный характер, выделяется, однако, среди литератур других стран Южной и Восточной Европы обилием светских памятников. Вместе с тем о религиозном характере древнерусской литературы можно говорить лишь в пределах до XVII в. В XVII в. именно светские жанры становятся ведущими. Светский характер носит так называемая литература барокко — произведения Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина, Андрея Белобоцкого и мн. др. Развиваются и те светские элементы в литературе, которые были в ней представлены традиционно: историческая литература и литература путешествий. Появляются рыцарский роман и авантюрные повести. Следовательно, светский характер русской литературы формировался постепенно, переход совершался в течение всего XVII в. (а частично и раньше) и в течение первой половины XVIII в.

Поразительно, что связь литературы XVIII в. с литературой XVII в. очень отчетливо ощущается именно в антиклерикальных произведениях. Ясно связаны с антиклерикальной литературой XVII в. песни «Чурилья игуменья», «Из монастыря Боголюбова», «У Спаса к обедне звонят». Запись запева одной из них, как это отметил П. Н. Берков, встречается у Ломоносова («По загуменью игуменья идет, за собою мать черна быка ведет»). В середине XVIII в. продолжает переписываться «Праздник кабацких ярыжек» с пародией на церковную службу. Традиции XVII в. развивают антиклерикальные «фигурные жарты» XVIII в. С традициями XVII в. связан и «Гимн бороде» Ломоносова, весь демократический театр XVIII в. и многое другое.

Таким образом, традиционно указываемые отличия древнерусской литературы от литературы XVIII в. могут быть приняты с большими оговорками. Между тем эти отличия явно ощущаются. В чем-то основном (в чем именно — увидим потом) литература в XVIII в. действительно становится менее церковной.

Есть и известная доля истины в утверждении, что русская литература резко поворачивается в XVIII в. лицом к европейской литературе. В самом деле, произведения, влиявшие или переводившиеся на Руси в XI—XVII вв., по своему характеру соответствовали средневековому типу древнерусской литературы. Это особенно заметно стало в XVII в. Переводилось не то, что являлось первоклассным, а то, что порой оказывалось второстепенным, что для своего времени было на Западе уже «вчерашним днем», но что в той или иной степени соответствовало внутренней, в основе своей средневековой, структуре древнерусской литературы. Типично и обращение со всем этим переводным материалом: оно было таким же, как и обращение со своими литературными произведениями. Памятники переделывались переводчиками и последующими редакторами-переписчиками в духе традиций древнерусских переписчиков.

Отсюда ясно, что основное — во внутренних структурных особенностях литературы, налагавших свой отпечаток и на обращение с западноевропейской литературой.

В древней и новой русских литературах пред нами разные типы литератур и разные типы литературного развития. Переход от одного типа к другому совершался в течение длительного времени.

Если характеризовать древнерусскую литературу, пользуясь «методом больших скобок», то следует признать, что она принадлежала по своей структуре к типу литератур средневековых (свойственному ранее и литературам Запада). Структура же литературы второй половины XVIII в. и более поздней ничем уже не отличается от структуры литератур новых западноевропейских.

Структура и развитие древнерусской литературы носят иной характер, чем структура и развитие литературы новой. Несмотря на то, что мы знаем много древнерусских писателей поименно, особенно тех, которые писали в «высоких» жанрах, — творчество в древней Руси имело менее «личностный» характер, обладало некоторыми общими чертами с фольклорным творчеством. Так, напри-

мер, хотя индивидуальные стили и имелись в древнерусской литературе (существование их нельзя отрицать — стиль Мономаха, стиль Грозного, стиль Максима Грека, стиль Епифания Премудрого имеют своеобразные, только им присущие черты), однако выражены они слабее, чем в новой русской литературе. Гораздо рельефнее жанровые отличия в стилях. Авторы не стремятся к самовыражению в стиле, но следуют сложившейся в избранном ими жанре традиции. От этого и само развитие литературы идет медленнее. Нет стремления к обновлению стиля. Отсутствует четкое представление об авторской собственности. Авторская принадлежность тех или иных произведений ценилась только тогда, когда автор обладал внелитературным авторитетом — церковным или светским. Вмешательство переписчиков в текст произведения не допускалось, когда произведение принадлежало отцу церкви, митрополиту, святому, князю, епископу, царю (например, Грозному). Правда, мы знаем и имена авторов-профессионалов. Из них первыми могут быть названы Епифаний Премудрый и Пахомий Серб, но произведения их не береглись в своем тексте и перерабатывались. Если тема уже была знакома автору по более раннему произведению, он создавал свое новое как переделку прежнего, иногда меняя стиль, иногда композицию, иногда идеи произведения, иногда дополняя прежнее произведение, иногда, напротив, его сокращая. В результате тексты произведений тесно переплетались между собой. Сходство сюжетов стимулировало заимствования выражений, описаний, целых пассажей. Описания одной битвы могли использоваться в другом произведении, в описании иной битвы.

Многократно отмечалась в исследовательской литературе и бо́льшая «открытость» литературы в отношении нелитературных жанров письменности. Жанры древней русской литературы имели часто бо́льшую обрядовую и деловую предназначенность, чем жанры новой русской литературы. Можно сказать даже более решительно: основное отличие одного жанра в древнерусской литературе от другого — в их употреблении, в их обрядовой, юридической или других функциях. Границы литературы не очерчены, хотя в определенных жанрах литературность и выражена достаточно сильно.

Итак, текст неустойчив и традиционен, жанры резко отграничены друг от друга, а произведения отграничены

друг от друга слабо, сохраняя свою устойчивость только в некоторых случаях. Литературная судьба произведений разнородна: текст одних бережно сохраняется, других — легко изменяется переписчиками. Существует иерархия жанров, как и иерархия писателей. Стили крайне многообразны, они различаются по жанрам, но индивидуальные стили выражены в целом неярко. Все это составляет резкое структурное отличие древней русской литературы от новой.

Различен и самый характер литературного процесса древней Руси и нового времени. Если мы сопоставим такие произведения XI в., как «Начальная летопись», «Житие Бориса и Глеба», «Слово о законе» Илариона, с такими произведениями XVII в., как Синопсис, «Житие» Аввакума, произведения Симеона Полоцкого, то различия между ними в самом типе произведений будут настолько наглядно велики, что говорить о «застойном», малоподвижном характере русской литературы не придется. Однако и в XVII в. продолжает вестись летопись старого типа, и в XVII в. составляются по старому типу новые жития, читаются произведения, созданные во все предшествующие века без какой бы то ни было поправки на время. Это объясняется тем, что литература развивается, но развитие идет чрезвычайно неравномерно. Нет общего русла, в котором происходит развитие. Жанры настолько иногда обособлены, что они развиваются в известном смысле изолированно (см. об этом ниже), без крепких связей друг с другом. Каждый жанр имеет свой стиль изложения (хронографический стиль, летописный стиль, агиографический стиль) и свои пути развития. Это резко отличает древнюю литературу от новой. В новое время литературное направление захватывает всю литературу, все ее жанры и частично критику. Древняя литература не знает литературных направлений вплоть до XVII в. Первое литературное направление, сказавшееся в русской литературе, — барокко.

Древняя русская литература, особенно в своем начале, представлена отдельными, очень разнохарактерными произведениями, стоящими по своему типу, по своему жанру более или менее обособленно. Своеобразное положение занимает не только «Слово о полку Игореве», хотя сейчас разысканы близкие ему произведения в жанре, соединяющем в себе народный плач и славу («Слово о погибели Русской земли», «Похвала роду рязанских

князей» и пр.), но и такие произведения, как «Слово о законе» Илариона (историософская проповедь не представлена в древней Руси другими аналогичными произведениями), «Поучение» Владимира Мономаха (особенно «выпадает» из контекста эпохи автобиографическая часть этого «Поучения» и письмо Олегу Святославичу), «Моление» Даниила Заточника (древняя литература не знает до XVII в. других случаев проникновения в литературу скоморошьего балагурства). Крайне своеобразен по своему литературному типу и Киево-Печерский патерик. Думается, что объяснять это явление только тем, что много других произведений XI—XIII вв. погибло, нельзя. Не значит это и то, что литературные произведения не связаны со своей эпохой. Напротив, их связи со своим временем чрезвычайно тесны и многообразны, особенно по содержанию и идеям, но в самом литературном развитии они все в той или иной степени занимают свое особенное, «непохожее» место. И это, конечно, объясняется в первую очередь тем, что общего развития, захватывающего своим движением всю литературу, в древней Руси не было.

*

Когда же произошла перестройка одной литературной структуры в другую?

По существу эта перестройка происходила все время. Она началась с возникновения древнерусской литературы. Окончательный переход от одной структуры к другой совершился в русской литературе позднее, чем в западноевропейских, но раньше, чем в литературах южных славян (за исключением литературы Дубровника). Переворот был постепенным и длительным, линия перелома — чрезвычайно неровной [12]. Одни явления подготовлялись всем развитием древней русской литературы, другие совершались в течение всего XVII века, третьи окончательно определились лишь со второй четверти или второй трети XVIII в. Структура древнерусской литературы никогда не была устойчивой. Жанры нового типа возникали

---

[12] Многие из этих сомнений в традиционной характеристике петровской эпохи были высказаны уже и ранее, в частности А. И. Белецким в его интереснейшей статье «На рубеже новой литературной эпохи» в III томе «Истории русской литературы» (изд. Института русской литературы АН СССР, М.—Л. 1941).

в недрах старой жанровой системы и сосуществовали с жанрами средневекового типа. Авторитет писателя был велик в одних случаях и слаб в других. Индивидуальный стиль, как я уже отметил, сказывался по-разному у разных писателей. Одна из особенностей структуры древнерусской литературы состояла именно в том, что структура эта никогда не была цельной и устойчивой. Я уже сказал, что в XVII в. намечается единство литературного развития в пределах пока еще только одной части литературы — в так называемой демократической литературе. Единое движение возникает также и в недрах литературы барокко: в той силлабической поэзии и в том театре, которые еще были слабы, но которые уже представляли собой первое литературное направление и развивались как единое целое. Струи начинают сливаться в единое целое.

Петровская эпоха — это перерыв в движении литературы, остановка. Такие перерывы знала русская литература и раньше (вторая половина царствования Грозного). Петровское время, разумеется, дало для литературного развития новые, очень сильные исторические стимулы, и это ни в коем случае не следует забывать, но само развитие литературы ничем новым в петровское время не ознаменовалось. Это самая «нелитературная» эпоха за все время существования русской литературы. В это время не возникло значительных произведений литературы и не изменился ее характер. Так называемые петровские повести возникли иногда раньше, а иногда позднее и были связаны по преимуществу с традициями русской литературы XVII в. Наметившийся в них образ «нового человека» подготавливался всем развитием русской литературы XVII в. и не изменил ее структуры. С традициями XVII в. связаны произведения Стефана Яворского и Феофана Прокоповича. Театр петровского времени не внес существенных перемен в характер репертуара. Татищев был в основном «последним летописцем» древней Руси. Да и сам печатный станок в петровскую эпоху не стал еще печатать произведений художественной литературы [13].

---

[13] О связи литературы древней и новой см. также статью В. П. Адриановой-Перетц «О связи между древним и новым периодами в истории славянских литератур». — «Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур» (ТОДРЛ, т. XIX, М.—Л. 1963, стр. 429—447).

Новый тип литературного развития вступает в силу со второй четверти или, вернее, со второй трети XVIII в. Он поднимается и формируется с необычной быстротой. Здесь действовала совокупность причин: появление в литературе книгопечатания (до этого типографии служили административным, учебным и церковным целям), возникновение литературной периодики, развитие интеллигенции высшего, светского типа и многое другое. Новое, единое литературное развитие подхватывает то течение, которое развилось на верхах литературы. Оно как бы продолжает развитие, начатое в поэзии барокко. Направление же, начатое демократической литературой XVII в., сохраняет свою обособленность.

Отдельные струи древней литературы (житийный жанр, летописание и пр.) продолжают свое течение, но уходят с «дневной поверхности» литературы, хиреют, другие, как церковная проповедь, — перестраиваются на католический манер, но тоже уходят с «дневной поверхности». Наряду с «большой литературой», в XVIII и XIX вв. еще продолжала существовать традиция древнерусской литературы — в старообрядческой, церковной и народной среде. И жития, и рыцарский роман, и рукописная традиция распространения литературы еще существовали в XVIII и XIX вв. в остаточных явлениях. Тем не менее генеральная линия литературы приобрела единство структуры, жанры сложились в систему нового времени — ту же, что и на европейском Западе. Было ли это обращение к Западу? Да, в известной мере было. Но это явление сложнее, чем простое обращение; последнее само стало возможным потому, что русская литература в силу не только внутренних литературных причин, но главным образом под влиянием общеисторических законов развития культуры, изменивших ее структуру, смогла участвовать в общеевропейском процессе развития литературы.

Неравномерный характер развития русской литературы в XI—XVII вв., отсутствие общего движения литературы, ускоренное развитие одних жанров и замедленное развитие других позволили осуществиться скачку XVIII в. к новому строению литературы. Нестройность таила в себе огромные возможности движения вперед, не было инерции, которую нужно было бы преодолевать усилиями веков. Остановка, которую представляла собой в развитии литературы петровская эпоха, означала, что этот скачок готов был совершиться. Плуг перестал пахать

землю, его удалось легко проволочить через большую полосу, оставив ее непаханной. Когда же он снова зарылся в почву, появились Ломоносов, Фонвизин, Радищев, Державин и, наконец, когда пахота стала ровной и глубокой, — Пушкин.

Признак равномерности литературного развития, его «нормальности» — появление развитого исторического сознания, что литература развивается, что есть эпохи древние и новые. В самом деле, когда произведение живет несколько столетий и переделывается согласно требованиям эпохи бесчисленное количество раз, невозможно представить себе исторического отношения к этому произведению. Произведение существует, и этого достаточно для читателя. Лишь слабо осознается то, что оно создано в иную историческую и литературную эпоху. Житие святого написано, оно читается, читатель ценит, что оно написано свидетелем жизни святого или тем или иным крупным церковным деятелем, но вместе с тем читателя не интересует в житии «колорит эпохи», «патина времени», нет сознания изменяемости литературных вкусов, изменяемости литературных стилей и литературного языка.

Несомненно, что древность произведения осознавалась. Осознавалась и древность рукописи (ср. известное заявление монаха-летописца Лаврентия, что он переписывал свою летопись с «ветхого» летописца). Однако от сознания того, что произведение создано в другую эпоху, до сознания того, что стиль произведения принадлежит другой эпохе, должно было пройти много времени. Осознавались и различия в стиле, но и эти различия не понимались как результат исторического изменения стиля, а скорее как различия индивидуальные и жанровые. Могут спросить, «а как же «старые словеса» Бояна?». Но «старые» в данном случае не означает еще «устарелые». Просто автор «Слова о полку Игореве» говорит о том, что Боян был прежний певец и что он «пел» по-иному. Были ли эти различия «жанровые», индивидуальные или обусловленные историческим развитием стиля — автор не говорит. Мы привносим наше историческое понимание развития стиля в толкование «старые словеса» как написанные в старой манере, «устарелые».

Древнерусская литература существует для читателя как единое целое, не разделенное по историческим периодам, как некий склад произведений, библиотека, в которой имеется только систематический каталог, отчасти ка-

талог авторов, но нет каталога хронологического. Когда в сознании читателя авторы и их произведения выстраиваются в хронологической последовательности, это означает, что появилось сознание исторической изменяемости литературы, и это значит, что процесс развития литературы начал совершаться единым фронтом.

С каких пор мы можем наблюдать появление этой литературной памяти, этого сознания изменяемости литературы? Оно появляется именно тогда же — во второй половине XVIII в. Его начинает собой грандиозная деятельность Новикова по собиранию и публикации древних памятников в издании, подчеркивающем это историческое сознание в самом его названии: «Древняя российская вивлиофика». Но сознание исторической изменяемости стиля и языка появляется только в начале XIX в. Пушкин был первым, кто ощутил в полной мере различие стилей литературы по эпохам, странам и писателям. Он был увлечен своим открытием и пробовал свои силы в различных стилях — разных эпох, народов и писателей [14]. Это означало, что скачок закончился и началось нормальное развитие литературы, осознающей свое развитие, свою историческую изменяемость. Появилось историко-литературное самосознание литературы. Литература вошла в единое русло развития и решительно изменила свою структуру.

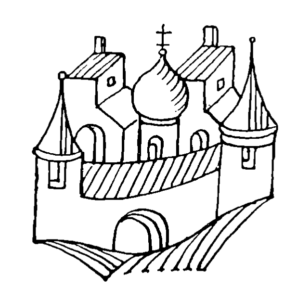
Итак, необходимо изучать структуры литератур по периодам и типы литературного развития. Между древней русской литературой и новой существуют различия в структурах и в типах их развития. Поэтика древней русской литературы отличается от поэтики новой литературы. Именно это различие и есть самое существенное для определения границ между древней русской литературой и новой. Последующие главы книги посвящены задачам этого изучения.

---

[14] См. об этом: В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, М. 1941, стр. 484 и др.

I

# ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ КАК СИСТЕМЫ ЦЕЛОГО



## ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЕЕ ОТНОШЕНИЯХ К ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВАМ

Слово и изображение были в древней Руси связаны теснее, чем в новое время. И это накладывало свой отпечаток и на литературу и на изобразительные искусства. Взаимопроникновение — факт их внутренней структуры. В литературоведении он должен рассматриваться не только в историко-литературном отношении, но и в теоретическом.

Изобразительное искусство древней Руси было остро сюжетным, и эта сюжетность вплоть до начала XVIII в., когда произошли существенные структурные изменения в изобразительном искусстве, не только не ослабевала, но неуклонно возрастала. Сюжеты изобразительного искусства были по преимуществу литературными. Персонажи и отдельные сцены из Ветхого и Нового заветов, святые и сцены из их житий, разнообразная христианская символика в той или иной мере основывались на литературе — церковной, разумеется, по преимуществу, но и не только церковной. Сюжеты фресок были сюжетами письменных источников. С письменными источниками было связано содержание икон — особенно икон с клеймами. Миниатюры иллюстрировали жития святых, хронографическую палею, летописи, хронографы, физиолóги, космографии и шестодневы, отдельные исторические повести, сказания и т. д. Искусство иллюстрирования было столь высоким, что иллюстрироваться могли даже сочинения богословского и богословско-символического содержания.

Создавались росписи на темы церковных песнопений (акафистов, например), псалмов, богословских сочинений.

«Если под словесностью разуметь всякое словесное выражение чувства, мысли и знания, в том числе науку о религии и ее вековечную основу — св. писание, ясно будет для всякого, что христианская иконопись почерпает все свое существенное содержание из памятников словесности, именно из св. писания и из отцов и учителей церкви: все памятники древнейшего христианского искусства в катакомбах суть или орнаменты, которые еще нельзя считать иконописью, или символы, уже выработанные вероучением, или, наконец, изображения св. лиц и событий Ветхого и Нового завета». Это писал еще А. Кирпичников в его известном труде «Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной» [1].

Художник был нередко начитанным эрудитом, комбинировавшим сведения из различных письменных источников в росписях и миниатюрах. Даже в основе портретных изображений святых, князей и государей, античных философов или ветхозаветных и новозаветных персонажей лежала не только живописная традиция, но и литературная. Словесный портрет был для художника не менее важен, чем изобразительный канон. Художник как бы восполнял в своих произведениях недостаток наглядности древней литературы. Он стремился увидеть то, что не могли увидеть по условиям своего художественного метода древнерусские авторы письменных произведений. Слово лежало в основе многих произведений искусства, было его своеобразным «протографом» и «архетипом». Вот почему так важны показания изобразительного искусства (особенно лицевых списков и житийных клейм) для установления истории текста произведений, а история текста произведений — для датировки изображений.

Иллюстрации и житийные иконы (особенно с надписями в клеймах) могут указывать на существование тех или иных редакций и служить для установления их датировок и обнаружения не дошедших в рукописях текстов. Лицевые рукописи и клейма икон могут помочь в изучении древнерусского читателя, понимания им текста — особенно переводных произведений. Миниатюрист как читатель иллюстрируемого им текста — эта тема исследования

---

[1] Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890, т. II, М. 1895, стр. 213.

обещает многое. Она поможет нам понять древнерусского читателя, степень его осведомленности, точность проникновения в текст, тип историчности восприятия и многое другое. Это особенно важно, если учесть отсутствие в древней Руси критики и литературоведения.

Иллюстрации служат своеобразным комментарием к произведению, причем комментарием, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений[2]. Сложны и «многослойны», как оказывается, древнерусские иллюстрации к Псалтири, в которых вскрывается несколько аспектов восприятия этого произведения миниатюристом: реально-исторический, символический, «прообразовательный» и др.

Реальное наблюдение очень часто сказывалось в произведениях изобразительного искусства не непосредственно, а через литературный источник, через сюжет, уже отразившийся в письменности. Оно подчинялось слову... В силу своей связи с письменностью изобразительное искусство древней Руси во многом зависело от развития письменности. Чем больше появлялось произведений на темы русской истории, русских житий святых, русских бытовых повестей, тем чаще отражалась в живописи русская действительность.

В зависимости от словесных произведений находилось даже зодчество. Известны случаи построек по данным литературных источников. Борис Годунов задумал, например, построить храм, который «своим видом и устройством походил бы на храм Соломона... Мастера тотчас же принялись за работу, причем обращались к книгам священного писания, к сочинениям Иосифа Флавия и других писателей...»[3].

Однако связь с действительностью осуществлялась не только в области сюжетов и объектов изображения. Эта связь выражалась и в идеологии художника, а эта идеология, в свою очередь, оказывалась не только продиктованной положением художника в обществе и состоянием этого общества, но и обусловленной письменными источниками: публицистикой и литературой, еретическими дви-

---

[2] См.: Н. Н. Розов. Миниатюрист за чтением Псалтыри. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. XXII, М.—Л. 1966.

[3] «Сказания Массы и Геркмана», СПб. 1874, стр. 270; ср.: Исаак Масса, Известие о Московии в начале XVII в., М. 1937, стр. 63.

жениями, которые не могли существовать без еретической литературы, без мысли, воплощенной в слове.

Трудно установить во всех случаях первооснову: слово ли предшествует изображению или изображение слову. Во всяком случае, и последнее нередко. В самом деле, темы изобразительного искусства занимают необычно большое место в литературе древней Руси. Я уже не говорю о многочисленных сказаниях об иконах (эти сказания сами по себе составляют целый литературный жанр, в свою очередь разделяемый на поджанры), о многочисленных сказаниях об основании храмов и монастырей, в которых содержатся описания и оценки произведений архитектуры и живописи. Само творчество художников или их произведения становились нередко объектом литературного рассказа (сказание о новгородской варяжской божнице, сказание о фреске Пантократора в куполе Софийского собора, повесть о посаднике Щиле, повесть «О чюдном видении Спасова образа Мануила, царя греческого» и др.). Один из излюбленных мотивов древнерусской литературы — мотив оживающих изображений: изображения говорящего и самоизменяющегося, переносящегося в пространстве, «являющегося» и заявляющего о своем желании художнику, предъявляющего ему свои требования — как писать. Изображение Пантократора в куполе Софийского собора обращалось к писавшим его «писарям»: «Писари, писари, о писари! не пишите мя благословящею рукою, напишите мя сжатою рукою. Аз бо в сей руце моей сей Великий Новъград держу, а когда сия рука моя распространится, тогда граду сему скончание».

Много внимания уделяется памятникам искусства в произведениях новгородской литературы: в хождениях в Царьград, в новгородских летописях, в житиях новгородских святых, повестях и сказаниях. Искусство слова входит в контакт с изобразительным искусством древней Руси не только через памятники письменности, но и через памятники фольклора. В изобразительное искусство проникают фольклорные трактовки событий (ярчайший пример: сцена убийства Андрея Боголюбского, изображенная в Радзивиловской летописи) [4].

---

[4] Н. Н. Воронин, Рецензия на книгу А. В. Арциховского «Древнерусская миниатюра как исторический источник». — «Вестник Академии наук СССР», 1945, № 9.

Всякое искусство, если оно развивается не только под воздействием внешних условий, но и в связи с законами внутренней необходимости[5], должно «видеть себя» в некоем зеркале. Литература нового времени «видит себя» в критике и литературной науке. Литература древней Руси не имела своего «антагониста» в критике и литературоведении. Она отражалась в изобразительном искусстве и сама отражала это изобразительное искусство как в противопоставленных зеркалах. Литература проверяла и комментировала себя в живописи всех видов.

*

Особую и очень важную тему исследований представляет собой роль слова в произведениях искусства. Как известно, надписи, подписи и сопроводительные тексты постоянно вводятся в древнерусские станковые произведения, стенные росписи и миниатюры.

Искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось «заговорить». И оно «говорило», но говорило особым языком. Те тексты, которыми сопровождаются клейма в житийных иконах, — это не тексты, механически взятые из тех или иных житий, а особым образом препарированные, обработанные. Житийные выдержки на иконе должны были восприниматься зрителями в иных условиях, чем читателями рукописей. Поэтому эти тексты сокращены или незакончены, они лаконичны, в них преобладают короткие фразы, в них порой исчезает «украшенность» — ненужная в соседстве с красочным языком живописи. Многозначительна даже такая деталь: прошедшее время в этих надписях часто переправляется

---

[5] Напомню о следующем высказывании Ф. Энгельса в письме к Францу Мерингу от 14 июля 1893 г.: «В связи с этим находится также нелепое представление идеологов: не признавая самостоятельного исторического развития различных идеологических областей, играющих роль в истории, мы отрицаем и всякую возможность их *воздействия на историю.* В основе этого лежит шаблонное, недиалектическое представление о причине и следствии как о двух неизменно противостоящих друг другу полюсах, и абсолютно упускается из виду взаимодействие. Эти господа часто почти намеренно забывают о том, что историческое явление, коль скоро оно вызвано к жизни причинами другого порядка, в конечном итоге экономическими, тут же в свою очередь становится активным фактором, может оказывать обратное воздействие на окружающую среду и даже на породившие его причины» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 39, стр. 84).

на настоящее. Надпись поясняет не прошлое, а настоящее — то, что воспроизведено на клейме иконы, а не то, что было когда-то. Икона изображает не случившееся, а происходящее сейчас на изображении; она утверждает существующее, то, что молящийся видит перед собой.

«Заговорить» стремятся не только житийные клейма, но и изображения святых в средниках икон и на стенах храмов. Изображения святых обращаются к молящимся, показывая им раскрытые книги, развернутые свитки. Свитки с текстами держат Кирилл Белозерский (икона Русского музея конца XV в., № 2741), Александр Свирский (икона Русского музея 1592 г.). Никола держит обычно Евангелие — раскрытое или закрытое. Пророки держат свитки, на которых написаны их главнейшие пророчества о Христе. Христос в композиции деисус держит Евангелие с обращением к судьям и судимым: «Не судите на лици сынове человечестии, но праведный суд судите. Им же судом судите — судится вам. В ню же меру мерите — възмерится вам». Христос сам судья на Страшном суде, и он подает пример судьям человеческим. Иногда такие традиционные надписи не заканчиваются, даются только их начальные слова: молящиеся знают их продолжение. Но все равно изображение Христа в деисусе неотделимо от слов: изображение и слова тесно связаны. Иоанн Креститель обычно держит свиток со словами: «Покайтеся, приближи бо ся царство небесное». На иконе «О тебе радуется» у подножия богоматери обычно изображается стоящий Иоанн Дамаскин с развернутым свитком в руках. На нем начало песнопения: «О тебе радуется обрадованная всяк...». Святая Параскева Пятница держит в руках начало текста «Символа веры»: «Верую во единого бога отца...». Параскева — исповедница. Этими словами она показывает молящемуся, за что отдала свою жизнь.

Тексты, написанные в раскрытых Евангелиях и развернутых свитках, могут и меняться. Так, например, в композиции «Спас в силах» развернутое Евангелие обычно имеет тот же текст, что и в деисусе: «Не на лица судите...». Но у Андрея Рублева и Дионисия «Спас в силах» держит Евангелие с другим текстом: «Приидите ко мне вьси тружающиися и обремененные»[6]. И это знамена-

---

[6] В. И. Антонова и Н. Е. Мнева, Каталог древнерусской живописи, т. 1, изд. Гос. Третьяковской галереи, М. 1963, №№ 227 и 276. Текст надписи у Рублева сокращен, у Дионисия — полный.

тельно: Рублев мягче и человечнее своих предшественников. Он исполнен любви к людям, а не угрозы.

Иногда композиции имеют поясняющий текст, но текст этот написан не на свитке. Он помещен рядом с изображением, на золотом, охряном или киноварном фоне. Так, на новгородской иконе Покрова конца XIV — начала XV в., хранящейся в Третьяковской галерее, слева от богоматери в композицию включена киноварная надпись: «Андрее каже Епифану свтю богородицю, моля се за хрестени на воздуси».

Тексты, писавшиеся в свитках праотцев и пророков, очень часто заключают в себе обращения к богу и самохарактеристики, в которых праотцы и пророки говорят о своих «вечных» признаках, главных деяниях. В свитке у Иакова стоит: «Бог мой явися мне. Се лествица утвержена на земли и ангели божии восхождаху и нисхождаху по ней». У Мелхиседека в свитке значатся слова: «Аз навыкох жертву бескровною приносити богу во славу имени твоему святому». В свитке у Ионы обычно написано: «Возопих в скорби моей ко господу богу: «Услыши мя ис чрева китова вопль мой». И услышах». И т. д.

В миниатюрах и клеймах икон из уст говорящих персонажей поднимаются легкие облачки, в которых написаны произносимые ими слова, но слова, лаконично препарированные, слова, которые становятся почти девизами этих персонажей, неразрывно связанными с их «владельцами». И здесь достойно быть отмеченным особое отношение к произнесенному слову вообще. Оно не мимолетно, оно не исчезает во времени. Сплошь да рядом представление о персонаже становится неотделимым от тех слов, которые были им произнесены в наиболее важный момент жизни. Это «речения», которые живут в памяти многих поколений и которые даже в живописи в изображении того или иного персонажа не могут быть от него отделены.

Слово редко вводится в изображение реалистических школ, но оно очень часто в условной живописи, изображающей не мимолетное мгновение, а «вечное». Слово в изображении как бы останавливает время. Его помещают в гербах в качестве девиза — как вечное напоминание о неизменяющейся сущности символизируемого объекта. Оно помещается на иконах для выражения сущности изображаемого — при этом сущности, не меняющейся.

По своей природе произнесенное или прочитанное слово возникает и исчезает во времени. Будучи «изображен-

ным», слово само как бы останавливается и останавливает изображение [7].

Тесная связь слова и изображения породила в средневековье обилие легенд о заговоривших изображениях. Эта связь слова и изображения поддерживалась и самим смыслом иконы. В иконном изображении особое значение имел мистический контакт его с молящимся. Молящийся обращался к изображению со словами, он как бы требовал ответа себе, он ждал чуда, действия, совета, прощения или осуждения, он был готов поэтому услышать слова, обращенные к нему от изображения. И вместе с тем это иконное изображение было изображением святого или события вообще: святой писался не в какой-либо определенный, более или менее случайный момент его жизни, а в своей вневременной сущности. Поэтому связь его с надписью, которая указывала, кто он такой, была сильнее, чем это представляется нам, привыкшим к изображениям момента — пусть даже самого характерного и типичного. Память святого, память события его жизни была в гораздо большей мере, чем в новое время, фактом, не преходящим во времени. Празднество повторялось ежегодно. В вечном своем аспекте события рождества, пасхи, вознесения и т. д. существовали постоянно. Икона, посвященная празднеству, не только его изображала, но была частицей самого этого празднества. Поэтому надпись не только поясняла изображение, оторванное от самого изображения, — она становилась частью самого изображения, частью канона этого изображения.

---

[7] «Изображение» слова возрождается в XX в. во всех видах условного искусства. Ж. Брак первый обратился в 10-х годах XX в. к аналитическому кубизму. В своей композиции «Le Portugais» он впервые применил печатные (типографского типа) буквы. С тех пор применение букв и коротких надписей вошло в художественную ткань произведений всех кубистов. Многие из картин Дж. Северини буквально испещрены надписями. Буквы и надписи служили напоминанием о предметно-идейном мире и уничтожали чисто декоративный характер произведений. Гри (Gris) стал впервые применять вырезки из газет (в «Papiers collés»): прием, впоследствии широко распространившийся (особенно в поп-арте). Вырезки из календаря в композиции К. Швитерса «Deutschland» превращали картину в сувенир, стремящийся закрепить памятное мгновение. Ясно читаемые вывески широко применяет М. Шагал, а перед тем — М. Ларионов, И. Машков, Д. Бурлюк и др. Тема слова в «условной живописи» очень важна и многосторонння. О текстах в средневековых фресках см.: Св. Радојчић, Текстови и фреске, Матица Српска, 1966.

Надо проникнуть в психологию и идеологию средневековья, чтобы понять во всей глубине эстетическое значение надписей в изобразительном искусстве средневековья. Слово выступало не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе. И не только слово вообще, но и данное слово данного текста. Оно тоже было в какой-то мере «вневременно». Вот почему надписи так органически входили в композицию, становились элементом орнаментального украшения иконы. И вот почему так важно было текст рукописей украшать инициалами и заставками, создавать красивую страницу, даже писать красивым почерком. Молитвы твердились, тексты повторялись, произведения читались по многу раз. Именно поэтому еще они должны были быть красиво написаны, как должны были красиво быть написаны любимые изречения, которые нужны всегда, с которыми не расстаются, которые направляют повседневное поведение человека. Это порождало особое отношение к слову, как к чему-то драгоценному, священному. Разумеется, это касалось по преимуществу слова в возвышенном стиле, в стиле высокой церковной литературы. Слова эти — праздничные одежды, которые не следует надевать по будням. Не будем на этой теме задерживаться. К вопросу о возвышенном стиле и его особых связях с изображением и рукописной украшенностью мы еще вернемся в дальнейшем.

*

Изучение связей литературы и изобразительного искусства не следует ограничивать поисками и установлением общих сюжетов, тем, мотивов, философских и богословских понятий и т. д. Сюжеты, темы, мотивы в средневековье по большей частью традиционны. Важно, в какой стилевой связи появляется тот или иной сюжет, мотив, тема — в литературе и живописи. Допустим, для определения характера живописи Феофана Грека не так важно, что в произведениях Феофана отразились те или иные темы исихастов, как то обстоятельство, что они находятся в общей стилистической системе. Для искусства важны не столько отдельные философские и богословские положения и убеждения, сколько тип, стиль этих положений и убеждений. Важно, что стиль живописи Феофана близок к стилю исихастского богословствования. Феофан мог и не читать исихастских сочинений, но тем не менее стиль

его живописи и стиль исихастской идеологии подчиняются единым предвозрожденческим формирующим стиль принципам.

Многие явления в развитии искусства одновременны, однородны, аналогичны и имеют общие корни и общие формальные показатели. Литература и все виды других искусств управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры. Вот почему при построении истории литературы показания других искусств помогают отделить значительное от незначительного, характерное от нехарактерного, закономерное от случайного. Показания изобразительных искусств помогают охарактеризовать каждую эпоху в отдельности, вскрывают общие истоки, общую идейную и мировоззренческую основу литературных явлений. Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (и в том числе литературу) изолированно друг от друга. Отдельные явления могут быть выражены сильнее то в одном искусстве, то в другом.

Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить. Так, общим явлением для литературы, живописи и скульптуры древней Руси на известных этапах их развития является подчиненность их своеобразному этикету: этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, в построении образов и в характеристиках. Изобразительные искусства и литература в своих идеализирующих действительность построениях исходят из единых представлений о благообразии и церемониальности, необходимых в художественных произведениях. Эти этикетные представления претерпевают общие изменения, их судьбы связаны и взаимозависимы. Можно заметить общее по эпохам развития в формах и принципах сочетания традиционности и творческого начала, в формах проявления повторяемости тем и сюжетов, в канонах литературы и изобразительных искусств. Легко привести многие другие примеры синхронности развития литературы и других искусств. Не заботясь

о полноте этих примеров и систематичности в их перечислении, упомянем лишь самые показательные. Так, например, в XVI в. усиление роли канонов и литературных образцов, литературного этикета совершается одновременно с введением иконописных подлинников и с попытками развить и упорядочить церковные обряды и систему росписей. Усиливается назидательность литературы и изобразительных искусств, делаются попытки создать энциклопедические системы в так называемых «обобщающих предприятиях» XVI в. (Великие четьи минеи, Домострой, Лицевой свод, Степенная книга и пр.) и в энциклопедических по своему характеру росписях Золотой палаты. Эти энциклопедические системы стремятся замкнуть круг тем, мыслей, самих допускаемых для чтения и рассмотрения произведений — в общей борьбе с нарастающим свободомыслием. В том же XVI в., возможно в связи с тем же стремлением к ограничению духовной жизни грубой фактографией и нетворческими художественными методами, намечается возрастание повествовательности в литературе и изобразительных искусствах [8]. Усиливается риторичность и этикетная официальная пышность, задача которых заключалась в том, чтобы заменить творчество и критическую мысль пустопорожними восторгами и бездумными априорными признаниями заслуг государства [9].

Внимательное изучение общих областных черт в литературе и других искусствах, общности их судеб и содержания областных, центробежных тенденций, их одновременного преодоления и сочетания с центростремительными силами способно прояснить процесс постепенного складывания единой литературы. Местные оттенки начинают одновременно исчезать в XVI в. в различных областях художественной культуры: в литературе, в зодчестве и в живописи. На основе экономического и политического объединения отдельных русских земель происходит унификация всей русской культуры — в той последовательности и с той степенью быстроты, которые подска-

---

[8] О нарастании повествовательности в живописи XVI в. см. главу Н. Е. Мневой «Московская живопись XVI века» в кн.: «История русского искусства», т. III. Под ред. И. Грабаря, В. Кеменова, В. Лазарева, М. 1955.

[9] См.: Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, изд. 2-е, М. 1970, стр. 97—103.

зывались самой социально-политической действительностью.

Общие достижения в различных искусствах не всегда, однако, так показательны и «дисциплинированны». Самый обычный, ставший избитым пример общих для литературы и других искусств областных черт — пресловутый новгородский лаконизм, якобы одинаково сказывающийся в новгородском летописании, новгородском зодчестве и новгородском изобразительном искусстве, — может быть, окажется при более внимательном его изучении не таким уж показательным и простым, как он представлялся за последние сто лет искусствоведам и литературоведам, занимавшимся Новгородом.

Иногда только одна область искусства быстро реагирует на изменения в экономической и политической действительности, другие же области отстают или трансформируют это воздействие с такою степенью своеобразия, что заметить его становится возможным только при сопоставительном изучении всех искусств. Так, например, воздействие условно называемого движения восточноевропейского Предвозрождения выразительнее всего сказалось в живописи, и именно эта последняя помогает нам понять сущность так называемого второго южнославянского влияния в литературе и процесс отдельных изменений в архитектуре.

Появление и выявление национальных черт также идет неравномерно в отдельных искусствах и также требует своего сравнительного изучения в различных искусствах и литературе. В общем развитии художественной культуры народа то одна, то другая ее область оказывается ведущей. Можно заметить, что в XIV и XV вв. самое передовое положение занимает живопись. Затем наступает черед зодчества, которое вместе с живописью составляет в XV и XVI вв. вершину достижений русской культуры. Русское зодчество в XVII в., создав ряд всемирно-известных ансамблей, ничуть не отстает от западноевропейского. В XVII же веке усиленно развиваются отдельные стороны литературы.

Сопоставительное изучение различных искусств, и в первую очередь литературы в ее отношениях к другим искусствам, имеет огромное значение и для характеристики сущности иностранных влияний, их смен, их обусловленности определенными общественными потребностями в том или ином случае.

Не будем останавливаться на других примерах необходимости изучения одинаковых явлений в различных искусствах. Отметим только, что это изучение не должно ограничиваться изучением сходств, но должно внимательно анализировать и все различия.

*

Следует различать два понятия стиля в литературе: стиль как явление языка литературы и стиль как определенная система формы и содержания.

Стиль — не только форма языка, но это объединяющий эстетический принцип структуры всего содержания и всей формы произведения. Стилеобразующая система может быть вскрыта во всех элементах произведения. Художественный стиль объединяет в себе общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленный задачами, которые он себе ставит. В этом смысле понятие стиля может быть приложено к различным искусствам и между ними могут оказаться синхронные соответствия. Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и в живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие формальные признаки зодчества того же времени или музыки. А поскольку эстетические принципы могут распространяться за пределы искусств, постольку мы можем говорить и о стиле той или иной философии или богословской системы. Мы знаем, например, что стиль барокко сказался не только в архитектуре, но захватил собой живопись, скульптуру, литературу (особенно поэзию и драматургию) и даже музыку и философию.

До XIX в. понятие «барокко» применялось только к архитектуре[10]. Искусный анализ этого стиля в работах Г. Вёльфлина[11] помог выявить общие черты стиля барокко для архитектуры, живописи, прикладного искусства и скульптуры, а в работах его последователей — для литературы и музыки[12]. В настоящее время мы можем гово-

[10] Термин «barосо» еще раньше в схоластической номенклатуре силлогизмов означал четвертый вид второй фигуры, то есть силлогизм: «Каждый А есть Б; некоторые В не есть Б.; следовательно, некоторые В не есть А».

[11] H. Wölfflin, 1) Renaissance und Barok, München, 1888; 2) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München, 1915.

[12] Термин «барокко» в приложении к литературе применялся уже Г. Вёльфлином (см. его книгу «Renaissance und Barok», стр. 83—

рить о стиле барокко как о стиле эпохи, в той или иной степени сказывающемся во всех видах художественной деятельности в известных хронологических пределах и географических границах [13].

Во все ли времена существует то, что мы можем называть «стилем эпохи»? [14] На этот вопрос отвечает венгерский исследователь Тибор Кланицай [15]. Т. Кланицай разграничивает стили, сказавшиеся во всех искусствах, и стили, ограниченные только некоторыми видами художественной деятельности человека. Так, например, с одной стороны, Т. Кланицай пишет, что романтизм охватывал собой литературу, живопись, скульптуру, музыку, парковое искусство, отчасти моды в одежде, но только частично захватил зодчество (по преимуществу малые формы архитектуры) и прикладное искусство. С другой стороны, Т. Кланицай отмечает, что реализм XIX в. сказался только в литературе (по преимуществу в прозе и в драме), живописи и скульптуре, но было бы натяжкой говорить о реализме в зодчестве, и он очень поверхностно проник в прикладное искусство и еще слабее в музыку, в ограниченном смысле его можно наблюдать в поэзии. Еще меньшее число искусств охватывают одновременно стили и направления начала XX в. (символизм, экспрессионизм, сюрреализм и пр.).

Создается впечатление, которое в будущем должно быть проверено на широком материале, о постепенном сужении и ограничении того явления, которое мы условно

---

85), но более специально о литературе барокко стали говорить в 10-х и 20-х гг. XX в. К музыке термин «барокко» стал применяться еще до Г. Вёльфлина (см.: W. August Ambros, Geschichte der Musik. Bd. 4. Breslau, 1878, S. 85—86).

[13] См.: R. Wellek, Concepts of Criticism, New Haven and London, 1963, pp. 69—172 («The Concept of Baroque in Literary Scholarship»).

[14] Нет, кстати, никаких оснований объявлять понятие «стиля эпохи» «порочным» или идеалистическим. Признание «стиля эпохи» не отрицает идейной борьбы в каждую данную эпоху, как не отрицает этой борьбы и признание того факта, что идеи господствующего класса являются в каждую данную эпоху господствующими идеями. Все дело в том, что нельзя только абсолютизировать понятие «стиля эпохи» и полагать, что стиль эпохи подчиняет и подавляет все другие стилистические возможности, исключает борьбу стилей, связь стилей с отдельными идейными движениями эпохи и пр.

[15] Tibor Klaniczay, Styles et histoire du style. — Études de littérature comparée publiées par L'Académie des sciences de Hongrie, Budapest, 1964.

можем назвать «стилем эпохи». Возможно, что прогресс в развитии искусств связан со все большей и большей спецификацией искусств и углублением внутренних закономерностей их роста.

Возвращаясь к древней Руси, мы должны отметить, что то, что раньше воспринималось как «второе южнославянское влияние» в древнерусской литературе, теперь благодаря привлечению внелитературного материала предстает перед нами как проявление Предвозрождения на всем юге и востоке Европы. Все яснее становится, что так называемое восточноевропейское Предвозрождение охватывало еще более широкий круг культурной жизни, чем барокко. Оно выходило за пределы явлений искусства и распространяло свои «стилеобразующие» тенденции, пользуясь отсутствием четких границ художественной деятельности человека, на всю идейную жизнь эпохи. Как явление культуры восточноевропейское Предвозрождение было шире барокко. Оно охватывало, кроме всех видов искусства, богословие и философию, публицистику и научную жизнь, быт и нравы, жизнь городов и монастырей, хотя во всех этих областях оно ограничивалось по преимуществу интеллигенцией, высшими проявлениями культуры и городской и церковной жизни.

Попутно отмечу, что не следует смешивать понятия Предвозрождение и Проторенессанс. Проторенессанс — это «Перворенессанс», наиболее раннее его проявление, ничем, в сущности, принципиально не отличающееся от самого Ренессанса; разве только своей «первородностью». Проторенессанс в Италии был отделен от Ренессанса периодом поздней готики. Предвозрождение же предшествует Возрождению непосредственно, но еще не является Возрождением по самому своему характеру. Предвозрождение в Италии — это не столько Проторенессанс XIII в., сколько поздняя готика, которая стоит между Проторенессансом и Ренессансом.

В России Предвозрождение ближе к поздней готике, заключающей в себе элементы Возрождения, но коренным образом от него отличающейся своим ярко выраженным религиозным характером.

Русское Предвозрождение не дало Возрождения. Этому воспрепятствовали исторические обстоятельства. История знает немало случаев, когда начавшееся большое культурное движение было внешне заторможено неблагоприятной обстановкой.

Но вернемся к проблеме «стиля эпохи». Возникает вопрос: то, что мы называем «романским стилем» IX—XIII вв., не было ли также явлением стиля эпохи, в осуществлении которого сыграли свою роль не только Восточная и Южная Европа, но и вся Европа в целом? Мне кажется, что когда будут произведены подробные и детальные исследования этого стиля, откроются широкие возможности для распространения этого стилистического понятия не только на архитектуру и скульптуру, но и на живопись, прикладное искусство, литературу, богословскую мысль [16]. Общие черты могут быть вскрыты в XI—XIII вв. в древней Руси между «монументальным стилем» в изображении человека в летописи, скульптурным убранством владимиро-суздальских храмов, стилем живописи и стилем зодчества того же периода. Этот стиль, несомненно, охватил собою не только Западную Европу, но и Византию, южнославянские страны, Русь. Черты этого стиля отражены в покоряющем все виды духовной деятельности человека стремлении к монументальности, к четкости «архитектурных» членений и ясности соотношения главных частей при одновременной «неточности» и разнообразии деталей, в попытках охватить возможно шире мироздание в целом, видеть в каждой детали всю вселенную (своеобразный «универсализм» ви́дения), в тенденции подчинить этому единому объяснению все явления, создавать внутренние символические связи между всеми формами существования. Это стиль, пронизанный пафосом универсализма, склонный к установлению связей между всеми формами существования, между всеми видами искусства.

Показателем этого искусства для меня является любой храм в Византии, во Франции, Италии, у южных славян или на Руси XI—XIII вв., все части которого символизируют собой вселенную, церковную организацию и церковное устройство и человеческую природу. Росписи храма охватывали собой всю священную историю, были посвящены прошлому, настоящему и будущему (композиции Страшного суда, деисус). Совершаемое в этом храме богослужение, включавшее в себя литературные, театральные, музыкальные и изобразительные стороны,

---

[16] Э. Маль (E. Mâle) в книге «L'Art religieux du XII s. en France» (2 éd., Paris, 1924) хорошо проследил связи между отдельными искусствами в недрах этого стиля.

напоминало молящимся о всей священной и церковной истории. В этом храме крайняя обобщенность форм и «объяснений» сочеталась с разнообразием проявлений этих форм, общая симметрия в крупном плане — с частной асимметрией деталей...

Задача будущих исследований дать точный и детальный анализ этого стиля, как и подобрать ему более точное название. «Романским» этот стиль может быть назван только в том смысле, что он возник на бывших территориях двух Римов — Восточного и Западного. Это был стиль, общий для Византии (Второго Рима) и Италии, а отсюда распространившийся на всю территорию Европы и частично Малой Азии. Этот стиль имел не меньшее распространение, чем барокко. Он захватывал не только искусства. Он был наследником античности, сохранял с последней непосредственные, а не только «ученые» связи, как впоследствии Ренессанс. Поэтому в нем сильнее эллинизм, чем эллинство, неоплатонизм, чем платонизм, а античная религия осознается как крайне враждебная христианству. Нет и речи о ее «реабилитации» и эстетизации, как в Ренессансе.

*

От явлений «стиля эпохи» мы должны строго отличать отдельные умственные течения и идейные направления — какой бы широкий круг явлений они ни охватывали. Так, например, стремление к возрождению культурных традиций домонгольской Руси охватывает в конце XIV и в XV в. зодчество, живопись, литературу, фольклор, общественно-политическую мысль, сказывается в исторической мысли, проникает в официальные теории и т. д. [17], но само по себе это явление не образует особого стиля. Не образуют особого стиля и многочисленные проникновения на Русь ренессансной культуры. Ренессанс, который на Западе был и явлением стиля, в России оставался только умственным течением [18].

---

[17] См.: Ю. Н. Дмитриев, К истории новгородской архитектуры. — Новгородский исторический сборник, вып. 2, Новгород, 1937; Н. Воронин, Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве. — «Архитектура СССР», 1940, № 2; Д. Лихачев, Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв., М.—Л. 1945.

[18] О проникновении на Русь элементов западноевропейского Ренессанса и античного наследия в разное время и по разному пово-

В определении того, что мы условно можем называть «стилем эпохи», огромную роль должны сыграть уточнения и самого этого понятия и близких к нему эстетических представлений, а также совершенствование методических приемов анализа стиля, выявление его связей с идейным содержанием и, самое главное, исследование его социальной основы, его исторической обусловленности.

Литература и все другие искусства находятся между собой в определенных взаимодействиях, зависят друг от друга, составляют некоторое равновесие.

---

ду писали Ф. И. Буслаев, Д. В. Айналов, В. Н. Перетц, Н. К. Гудзий, П. Н. Сакулин, В. Ф. Ржига, А. И. Белецкий, Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев, Н. Г. Порфиридов, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, И. И. Иоффе, А. Н. Свирин, А. Л. Якобсон, А. И. Некрасов, K. Onasch, И. М. Снегирев, Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, А. И. Клибанов, А. А. Зимин, М. П. Алексеев, А. Н. Егунов и многие другие.

## ОТНОШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ МЕЖДУ СОБОЙ

Категория литературного жанра — категория историческая. Литературные жанры появляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются. Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы «вечным», — дело еще и в том, что меняются самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху. Современное деление на жанры, основывающееся на чисто литературных признаках, появляется сравнительно поздно. Для русской литературы чисто литературные принципы выделения жанров вступают в силу в основном в XVII в. До этого времени литературные жанры в той или иной степени несут, помимо литературных функций, функции внелитературные. Жанры определяются их употреблением: в богослужении (в его разных частях), в юридической и дипломатической практике (статейные списки, летописи, повести о княжеских преступлениях), в обстановке княжеского быта (торжественные слова, славы) и т. д.

Сходные явления мы наблюдаем в фольклоре, где внефольклорные признаки жанров имеют очень большое значение, особенно в древнейшие периоды (в обрядовом фольклоре, в историческом, в сказке и т. п.).

Поскольку жанры в каждую данную эпоху литературного развития выделяются в литературе под влиянием совокупности меняющихся факторов, основываются на различных признаках, перед историей литературы возникает особая задача: изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления, изучать не только отдельные жанры и их историю, но и самую систему жанров каждой данной эпохи. В самом деле, жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определенную систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление но-

вых и угасание старых, но и изменения самой **системы** жанров.

Подобно тому как в ботанике мы можем говорить о «растительных ассоциациях», в литературоведении существуют жанровые ассоциации, подлежащие внимательному изучению.

Лес — это органическое соединение деревьев с определенного вида кустарниками, травами, мхами и лишайниками. Разные виды растительности входят в сочетания, которые не могут произвольно меняться. Так же точно и в литературе и в фольклоре жанры служат удовлетворению целого комплекса общественных потребностей и существуют в связи с этим в строгой зависимости друг от друга[1]. Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом.

К сожалению, жанры каждой данной эпохи литературного развития не рассматривались в их взаимоотношениях между собой как система, призванная обслуживать определенные литературные и нелитературные потребности и обладающая некой внутренней устойчивостью. В литературе каждой эпохи существует «равновесие» жанров внутри определенной системы, постоянно нарушаемое извне и постоянно восстанавливаемое на новой основе, вступающее, в свою очередь, в своеобразные сочетания с отдельными видами письменности, с жанровой системой фольклора и с отдельными видами других искусств. Этому равновесию не мешает наличие ведущих жанров, преобладающих в ту или иную эпоху, как не мешает растительному равновесию преобладание той или иной породы деревьев в лесу. «Равновесие» жанров существует и в русской литературе XI—XVII вв.

В будущем, когда жанровые системы древней Руси будут внимательно рассмотрены, мы сможем решить не

---

[1] С. Ф. Вольман возражает против «приравнивания» «жанровых ассоциаций» к «растительным ассоциациям», но речь у меня идет не о «приравнивании», а лишь о некоторой аналогии, позволяющей глубже понять взаимоотношения и взаимозависимость разнородных литературных структур (см.: С. Вольман, Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. — «Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова», М. 1965, стр. 347).

только целый ряд вопросов историко-литературного развития, но и ряд вопросов истории русской культуры XI—XVII вв. Так, например, для того чтобы определить, какие из элементов — светские или церковные — преобладают в культуре древней Руси и в какой мере те и другие сказываются в литературе, характерны для нее, первостепенную роль будет играть изучение жанровой системы древнерусской литературы. Не менее важную роль в объяснении причин, почему в русской литературе XI—XVI вв. было слабо развито стихотворство и театральные жанры, будет, как мы это и покажем в дальнейшем, играть выяснение взаимоотношений систем литературных жанров с фольклорными. Изучение систем литературных жанров поможет раскрыть характерные для древней Руси особенности связей литературы и других видов искусства (в частности, музыки и живописи), литературы и науки, литературы и различных видов деловой письменности. Не перечисляем других вопросов, которые находятся в тесной связи с проблемой изучения литературных жанров как определенных, находящихся в сложном взаимодействии явлений.

Обычно жанры древней Руси воспринимаются с известной долей модернизации, и это крайне вредит их исследованию. Приступая к предварительному рассмотрению жанровых систем древней Руси, мы должны прежде всего отвлечься от наших современных представлений о жанрах.

Прежде всего необходимо изучить самые названия жанров, которые могут быть извлечены из материала средневековой письменности. Задача эта, конечно, необыкновенно трудна и, думается, никогда не будет разрешена в полной мере и с бесспорной ясностью.

Действительно, жанровые указания в рукописях отличаются необыкновенной сложностью и запутанностью: «азбуковник», «алфавит», «беседа», «бытие», «воспоминания» (например, записи о святом или рассказ о происшедшем чуде: «Воспоминания о бывшем знамени и чюдеса иконы... богородицы... еже в Великом Новеграде»), «главы» («Главы о послусех», «Главы отца Нила», «Главы поучительны» и пр.), «двоесловие», «деяние», «диалог», «епистолия», «житие», «житие и жизнь», «завет» и «заветы» («Завет Данов о ярости и о лжи», «Завет Иосифов о премудрости», «Заветы двенадцати патриархов»), «избрание», «изборник», «исповедание», «испо-

ведь», «история», «летовник», «летопись», «летописец», «моление», «моление и мольба», «обличение», «обличительное списание», «описание», «ответ», «память», «повесть», «позорище», «показание», «послание», «похвала», «прение», «притча», «размышление», «речи», «речь», «сказание», «слово», «спор», «творение», «толкование», «хождение», «чтение» и др.

Точное перечисление всех названий жанров дало бы цифру примерно в пределах сотни. Характерно, что в древней русской литературе постоянно происходит интенсивное самовозрастание количества жанров. Это длится до тех пор, пока в XVII в. принципы средневековой системы жанров не начинают частично отмирать и на месте средневековой системы не появляется новая система — система жанров новой русской литературы.

Из вышеприведенного перечисления древнерусских названий жанров видно, что названия эти различаются между собой далеко не точно. Под одним названием могут находиться совершенно различные произведения (см., например: «Слово о полку Игореве», «Слово на антипасху» Кирилла Туровского и «Слово похвальное» инока Фомы). Поэтому книжники очень часто ставят в заглавие произведения одновременно по два жанровых определения, а иногда и больше: «Сказание и беседа премудра. . .», «Сказание и видение. . .», «Сказание и начертание епистолиям. . .», «Сказание и повесть. . .», «Сказание и послание. . .», «Сказание и поучение. . .», «Повесть и писание . .», «Повесть и чюдеса. . .», «Наказание или поучение к сыну. . .», «Повесть, сказание о великом царе Дракуле Мытьянские земли», «Житие и деянис и хождение известно и вся избранная славнейшаго и премудрейшаго добродетелна и велеумна мужа самодержьца Александра, великаго царя макидоньскаго», «Житие и повесть досточюдно и дивно о макидонском цари Александре, иже к воинству устремляющимся», «Повесть, сиречь история, о великом и храбром Александре, царе макидонском», «История, сиречь повесть или сказание, о русских царях и князьях от Владимира Святого до Алексея Михайловича», «Житие и жизнь преподобных отец наших Варлаама и Иосафа», «Житие и хожденье Даниила Рускыя земли игумена», «Моление ко царю инока и страдальца Авраамия, сиречь челобитная» и др. Иногда одно и то же произведение в разных списках имело различные жанровые определения: так, например, «Посланием

к брату столпнику» и «Словом к брату столпнику» озаглавлено одно и то же произведение Илариона Великого. Житие Александра Невского в разных списках определяется то как «житие», то как «сказание», то как «повесть».

Соединение нескольких жанровых определений в названиях произведения указывает не только на колебания книжника — какое определение выбрать, но является иногда результатом того, что древнерусские произведения действительно соединяли в себе несколько жанров. Одно и то же произведение могло состоять, например, из жития, за которым следовала служба святому, посмертные чудеса и т. д. Множество произведений «нанизывали» на одну тему отдельные, различные по своему жанру, более мелкие произведения, например: «Сказание и страсть и похвала святою мученику Бориса и Глеба», где были действительно соединены житие («сказание и страсть») с «похвалой»; или «Поучение к ленивым, иже не делают, и похвала делателем». Составной характер имеют и многие церковные жанры. Так, например, канон состоит из соединения в одно целое нескольких песен, а каждая песня представляет собой соединение нескольких стихов: первого — ирмоса, последующих — тропарей и последнего — катавасии[2].

Однако главная причина смешения и неясного различения отдельных жанров в древнерусской литературе состояла в том, что основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение. В самом деле, жанровые определения древней Руси очень часто соединялись с определениями предмета повествования: «видение», «житие», «подвизи», «страсть», «мучение», «хожение», «чюдо», «деяния» и пр. (ср. «Мучение Варвары и Иулиании», «Мучение Елеазарово», «Мытарства Феодоры», «Видение Григория»).

В судьбе многих названий русских жанров можно проследить, как постепенно определение предмета повествования обрастало совокупностью литературных признаков, с которыми этот предмет должен был быть связан по

---

[2] См.: К. Никольский, Обозрение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, СПб. 1858, стр. 23.

средневековому литературному этикету, и только тогда становилось жанровым определением в собственном смысле этого слова. Возьмем хотя бы такое хорошо известное название жанра, как «житие». Из обычных сочетаний в названии произведений — «житие и мучения», «житие и терпение», «житие и жизнь и преставление» — ясно, что древнерусский книжник вкладывал в понятие «житие» несколько иное содержание, чем вкладываем мы. Для древнерусского книжника слово «житие» было очень часто не столько указанием на жанр произведения, сколько указанием на предмет повествования. Только впоследствии (не ранее XIV в.) слово «житие» начинает твердо обозначать определенный жанр повествовательной литературы. Процесс разграничения между определением жанра и определением предмета повествования был очень сложным. Надо надеяться, что лексикологи со временем помогут литературоведам в исследовании истории жанровой терминологии древней Руси.

*

Произведения древнерусской письменности находятся в сложных отношениях взаимопроникновения. Подобно тому как в феодальном обществе каждая политическая ячейка составляет часть более крупной, в древнерусской письменности одни произведения входят в состав других. Соответственно и жанры не равноправны и не однородны, а составляют своеобразную иерархическую систему. Есть «жанры-сюзерены» и «жанры-вассалы».

В научной литературе обычно принято называть более или менее крупные объединения письменных произведений сборниками — устойчивого и неустойчивого состава. Обратим внимание на другое: и устойчивые и неустойчивые сборники различаются по жанру, некоторые из них не могут даже быть названы просто сборниками — настолько устойчив их тип: патерики, четьи минеи, хронографы, прологи, торжественники, цветники, азбуковники и пр. Я перечислил едва ли десятую часть всех тех типов сборников, каждый из которых также может рассматриваться как определенный жанр. Состав их может быть весьма различен, но т и п сохраняется неизменным. Эти типы сборников, в свою очередь, могут быть разделены на подтипы. Несколько подтипов имеют четьи минеи, патерики, азбуковники, палеи, летописи и т. д. Все эти

типы и подтипы сборников должны также рассматриваться как жанры, но жанры особые — объединяющие другие жанры, «жанры-сюзерены». Включаемые в состав этих объединяющих жанров произведения отнюдь не однородны по жанру. Жанр сборника только отчасти определяется жанрами входящих в него произведений: если бы мы попытались определить жанровый состав произведений, входящих в хронографы, четьи минеи, летописи, то нам пришлось бы перечислить почти все первичные жанры древнерусской письменности. Сложный состав таких объединяющих жанров подчеркивается иногда в самих названиях произведений. Вот, например, как определяется «Дорофея, митрополита Монемвасийского, хронограф»: «Книга историчная, или Хронограв, сиречь Летописец, объемля вкратце различныя и изрядныя истории, сиречь повести. . .»[3]. Или определение содержания Синайского патерика: «Патерик, сиречь Отечник, святыя горы Синайския: жития и словеса, поучения и чюдеса живущих тамо отец»[4]. Иногда сложный и пестрый характер сборников отражается в самих их названиях: «Вертоград», «Виноград» (то есть сад), «Венец» (например, «Венец молитв»), «Цветослов» (например, «Анфологион, сиречь Цветослов»), «Брашно духовное» (под таким названием известен сборник слов, изданных Иверским монастырем в 1661 г.), «Пчела» и др. Метафора, заключенная в каждом из этих названий, указывает, что перед нами произведение собранное, составное, соединяющее лучшее и полезнейшее.

Отдельные объединяющие жанры включают первичные жанры в определенной пропорции. Так, например, в состав хронографа, летописи, степенной книги входят годовые статьи, исторические повести, жития, грамоты, поучения и пр., но пропорции их в каждом из упомянутых объединяющих их жанров будут особые. Годовые статьи будут преобладать в жанре летописи, жития — в жанре степенной книги, историческое сюжетное повествование — в жанре хронографа и т. д. Кроме того, при включении первичных жанров в объединяющие жанры первые очень часто приспосабливаются для вторых. Ино-

---

[3] А. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума, СПб. 1842, стр. 167—168.

[4] П. М. Строев, Библиологический словарь и черновые к нему материалы, СПб. 1882, стр. 94.

гда это приспособление выражается в изменении заглавия произведения, в других случаях — его объема (при включении в летопись из жития часто отбрасывались «чудеса», риторические вступления и пр.), в третьих случаях изменялся самый стиль произведения, в четвертых — из произведения извлекались лишь определенные сведения. В результате литературные памятники изменялись иногда до неузнаваемости, почти всегда включение произведения в состав объединяющего его «сборника» сопровождалось идеологической его проверкой — произведение подчинялось идейной направленности сборника в целом.

В XVI и XVII вв., когда иерархия жанров начинает претерпевать значительные изменения и частные произведения из состава объединяющих их крупных произведений начинают переписываться отдельно, принадлежность их к составу объединяющих жанров настолько еще ощущалась, что в названии произведения очень часто указывали тот объединяющий жанр, из которого они были взяты: «Из книги степенной...», «От книг бытейских», «От книги глаголемыя Библии», «Из Лимониса», «От Шестодневника преписано», «От соборьника азбучнаго», «История из Римских деяний переведена ново», «От книги летописной повесть о царе Мамере» («Сны Шахаиши»), «Притча о богатых от болгарских книг», «Выписано из летописи, в которое лето прииде благоверный великий князь Владимир Святославичь Киевский в Залескую землю», «Выписано из рымских кронномов повесть о царе древнем Дариане, како хотя назватися богом» (Повесть об Адариане) и пр. Исследователи рукописей знают, однако, что эти определения могут быть и ложными, что в степенной или патерике могут вовсе и не найтись данные произведения; их там могло и не быть вовсе. Очень часто эти указания следует рассматривать как указания на жанровую принадлежность, и только.

Сложные структурные взаимоотношения жанров составляют характерную особенность древней русской литературы, резко отличающую ее от новой литературы, где существует своеобразное «равноправие» жанров. Правда, и в новой литературе мы можем встретить вставные новеллы в романе («Пиквикский клуб» Диккенса) или лирическую песнь в драме, но это включения иного типа — они не составляют системы и тем или иным образом должны быть мотивированы автором (повесть в романе

рассказывает один из его героев, лирическую песнь поет действующее лицо драмы и т. д.). В средневековой же русской литературе мы находим включение одних произведений в состав других без внешней мотивировки, как особенность самой жанровой структуры произведения. Хронограф, патерик[5], торжественник потому включают в свой состав произведения других первичных жанров, что такова сама природа их жанров. Это особенность жанрового сосуществования в древней Руси, своеобразной «феодальной иерархии» жанров.

Объединяющие и подчиненные им жанры различаются не только «иерархически», но и с точки зрения своих внутренних, структурных особенностей. Это различные жанры, типы которых в каждом отдельном случае подчинены своей особой поэтике. Ведь даже с точки зрения новой русской литературы, где «иерархия» жанров представлена слабо, различаются по своим структурным особенностям жанры крупные и мелкие.

Ю. Тынянов писал: «Величина конструкции определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — большая форма. «Поэма» от просто «стихотворения» — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции — имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»[6].

Установить структурные различия в поэтике жанров объединяющих и подчиняемых — задача будущих исследователей древнерусской литературы. Мы не можем сейчас на этом останавливаться.

*

В древней Руси не было руководств по написанию литературных произведений, не было в собственном смысле этих слов литературной критики и литературной науки.

---

[5] В своей работе о жанрах в древнерусской литературе Д. Чижевский, кстати, совершенно правильно отмечает, что в литературоведении патерики часто ошибочно рассматриваются как сборники житий. На самом деле в патерики входят не только жития, а жанрово еще не определенные рассказы из жизни монахов данного монастыря (Dm. Čiževsky. On the Question of Genres in Old Russian Literature. — Harvard Slavic Studies, vol. II, Cambridge Mass., 1954, pp. 111—112).

[6] Ю. Тынянов, О литературном факте. — ЛЕФ, 1924. № 2, стр. 102.

Мы можем лишь говорить об элементах того и другого. Каким же образом древнерусские книжники могли все же разобраться в великом множестве жанров и поджанров, находившихся к тому же в сложных иерархических взаимоотношениях между собой? Каким образом это многообразие не превращалось в хаос? Каковы были те ориентиры, которые помогали древнерусским книжникам легко находить нужный жанр для составления новых произведений и определять жанр уже написанных? Эти ориентиры были в основном внелитературного порядка. Они находились в бытовом укладе феодального общества и поэтому обладали в известной мере и бытовой же, «этикетной» принудительностью [7].

Литературные жанры древней Руси имеют очень существенные отличия от жанров нового времени: их существование в гораздо большей степени, чем в новое время, обусловлено их применением в практической жизни. Они возникают не только как разновидности литературного творчества, но и как определенные явления древнерусского жизненного уклада, обихода, быта в самом широком смысле слова.

Вряд ли мы можем усмотреть в литературе нового времени существенное различие между рассказом и романом по их употреблению в обиходе. Тот и другой предназначены для индивидуального чтения. Несколько более существенны в литературе нового времени, с точки зрения обиходного употребления, различия между лирикой и художественной прозой — в совокупности всех ее жанров. Это сказывается, в частности, в возрастных различиях интереса к лирике. Лирикой больше интересуются в сравнительно молодом возрасте. Роль лирики в обиходе несколько иная, чем роль других жанров (лирику и стихи вообще не только читают про себя, ее декламируют). Однако даже при всех различиях «употребления» жанров последнее не составляет их коренной особенности.

Иное — в русской средневековой литературе: жанры различаются по тому, *для чего* они предназначены. Слова произносятся в церкви, и в зависимости от того, по каким дням они произносятся, можно различать отдельные их поджанры. Жития святых также связаны с церковным богослужением и монастырским обиходом.

---

[7] О принудительности «литературного этикета» см. в разделе «Литературный этикет».

Мы можем различать жития минейные и проложные не по тому только, что первые включаются в четьи минеи, а вторые в прологи, но и по тому, что первые и вторые читаются в различной обстановке. Священное писание было в ходу в виде сборников с указаниями, что и когда читать при богослужении. Не случайно, что полный перевод Библии появился только в конце XV в. при Геннадии Новгородском. Ветхий завет до конца XV в. был у нас известен только в переработке для церковного чтения (паримейники, палеи и пр.). Творения отцов церкви также располагались в сборниках по периодам церковного года (сборники «Златоструй», «Златая цепь», «Златоуст», «Торжественник» и др.). Кроме того, до нас дошли сборники церковных служб, молитв, песен, житий святых (прологи, патерики, различных типов минеи), толкований на отдельные книги священного писания, изречений, церковных законов, а также кормчие, номоканоны, уставы, требники и т. д. — все в той или иной степени определявшиеся в своем составе потребностями церковного обихода. Многие виды церковных песнопений различались не по форме и содержанию, а по тому, в какой церковной службе и в какой части этой службы они исполнялись. Другие виды — по тому, как они исполнялись (троичные гласы, трижды исполнявшиеся на утрене после шестопсалмия и ектении, антифоны, певшиеся попеременно на двух клиросах). Некоторые виды церковных песнопений назывались по тому, как положено было вести себя при их исполнении. Таковы седальны (при пении их начинали садиться) [8], катавасия (последний стих, для которого певцы сходились на середину церкви) [9]. В древней Руси существовали разные виды Апостола в зависимости от его употребления в церковном обиходе. Существовали и разные виды Псалтири, также возникшие из потребностей церковного уклада: [10] 1) Псалтирь с следованием, Псалтирь с восследованием, Псалтирь следованная, 2) Простая псалтирь, Псалтирь малая, или Псалтирь келейная, 3) Псалтирь гадательная [11].

---

[8] См.: К. Никольский, Обозрение богослужебных книг..., стр. 31.

[9] См.: там же.

[10] См.: «Употребление книги Псалтирь в древнем быту русского народа». — «Православный собеседник», Казань, 1857, кн. 4.

[11] См.: М. Сперанский, Гадания по Псалтири. — «Памятники древней письменности и искусства», № 129, СПб. 1899.

Служебный характер жанров выразительно демонстрируется преобладанием евангелий апракос над евангелиями тетр. По подсчетам Н. В. Волкова, почти все списки дошедших до нас пергаменных евангелий (всего их в конце XIX в. было известно 139) во главе с Евангелием Остромировым 1057 г. представляют собой евангелия для служебных чтений — апракос, тогда как тетраевангелий сохранилось всего несколько, из них древнейшее — Галицкое 1144 г.[12].

В книжности светской мы также заметим ее подчиненность быту, обиходу, деловым интересам. Состав светских жанров в большей мере отличался в древней Руси от византийского, поскольку светский быт древней Руси был более своеобразен, чем быт церковный. Формирование новых жанров в древней Руси, особенно в первые века ее существования, было в основном подчинено практическим, деловым потребностям. В отношении некоторых жанров это выяснено в последние, послевоенные годы с полной достоверностью и обстоятельностью: возникают различные жанры путешествий (хождения[13], статейные списки[14]); происходит формирование особых жанров под влиянием жанров деловых грамот и деловой переписки[15],

---

[12] См.: Н. В. Волков, Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков. — «Памятники древней письменности», № 123, СПб. 1897, стр. 41; Л. П. Жуковская, Памятники письменности традиционного содержания как лингвистический источник (их значение и методика исследования). — В кн.: «Исследования по лингвистическому источниковедению», М. 1963; Л. П. Жуковская, Памятники русской и славянской письменности в книгохранилищах СССР. — «Советское славяноведение», № 1, 1969.

[13] См.: В. В. Данилов, О жанровых особенностях древнерусских «хождений». — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. XVIII, М.—Л. 1962.

[14] См.: М. Д. Каган, «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века. — ТОДРЛ, т. XI, М.—Л. 1955.

[15] См.: Н. Ф. Дробленкова, Новая повесть о преславном Российском царстве и современная ей агитационная патриотическая письменность, М.—Л. 1960; М. Д. Каган. Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в. — ТОДРЛ, т. XIII, М.—Л. 1957; А. Н. Робинсон, Поэтическая повесть об Азове и политическая борьба донских казаков в 1642 году. — ТОДРЛ, т. VI, М.—Л. 1948; А. А. Назаревский, О литературной стороне грамот и других документов Московской Руси начала XVII века, Киев, 1961.

рождаются различные жанры демократической сатиры из пародирования документов, церковных служб и пр.[16]

Возникновение жанра летописи требует дополнительных разысканий. В этом отношении очень много может дать исследование обстоятельств, при которых та или иная летопись начала составляться. Некоторые летописи возникли в связи с вокняжением того или иного князя, другие — в связи с учреждением епископства или архиепископства, третьи — в связи с присоединением какого-либо княжества или области, четвертые — в связи с построением соборных храмов и т. д. Все это наводит на мысль, что составление летописных сводов было моментом историко-юридическим; летописный свод, рассказывая о прошлом, закреплял какой-то важный этап настоящего. Что представляло собой это летописное закрепление настоящего, не совсем ясно. Оно было, по-видимому, не только явлением исторического сознания, но в какой-то мере юридического и художественного. Для истории самого жанра летописи очень важно точно выяснить, при каких обстоятельствах обращались к летописям, определить функции этого жанра[17]. Мы знаем, что летописцами были по преимуществу официальные лица: служащие княжеские и владычние, уставщики, псковские посадники, впоследствии — дьяки. Летописание велось при княжеских и епископских дворах, в монастырях, затем — в Посольском приказе, в XVII в. был создан особый Записной приказ. Важно отметить, что когда летописание начинает применяться для частного чтения, оно меняет свой характер: становится беллетристичнее и назидательнее.

Ясно также, что употребление хронографов было иным, чем употребление летописи. Хронографы предназначались для неофициального, индивидуального чтения, и поэтому элементов беллетристичности, внешней занимательности, философских и общеисторических назиданий в них гораздо больше, чем в летописи. Когда летопись приближается к частному чтению, в ней усили-

---

[16] См.: В. П. Адрианова-Перетц, Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века, М.—Л. 1937 («Праздник кабацких ярыжек», «Калязинская челобитная», «Лечебник, как лечить иноземцев» и пр.).

[17] Истории летописи как истории определенного литературного жанра посвящена моя книга «Русские летописи и их культурно-историческое значение», М.—Л. 1947.

ваются «хронографические» приемы изложения (в XV—XVII вв.) [18].

Существенный интерес представляет выяснение причин возникновения жанра повестей о княжеских преступлениях в XI—XIII вв., таких, как «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского», «Повесть об убийстве Игоря Ольговича», «Повесть боярина Петра Бориславича о клятвопреступлении Владимирки Галицкого», «Повесть об убийстве Андрея Боголюбского» и пр. Все эти повести возникли из потребностей феодальной борьбы: для доказательства нравственной и юридической справедливости войны одного князя против другого, виновности одних и правоты других [19]. Характерно, что одно из первых русских житий — житие Бориса и Глеба — с самого начала было в жанровом отношении деформировано этими потребностями: оно приближалось по своему типу к повестям о княжеских преступлениях. Основное место в нем заняло описание убийства святых братьев Святополком. Перед этим описанием преступления Святополка отступили на второй план традиционные жанровые признаки жития. В дальнейшем рассказы о княжеских преступлениях полностью или частично эмансипировались от житийного жанра.

То же самое произошло и с летописью. Первое произведение этого жанра на русской почве еще тесно примыкало к жанру патерика, но патерика, деформированного историко-юридическими задачами [20]. В дальнейшем эта деформация привела к кристаллизации жанра летописи. Аналогичную картину возникновения хроник видим мы и в чешской литературе [21].

Преобладание в древней Руси обиходных, «обрядовых», «деловых» жанров сказалось, между прочим, на одной их особенности, резко обозначившейся в их стиле: все они рассчитаны на произнесение вслух [22]. Это сказы-

---

[18] См. подробнее: Д. Лихачев, Русские летописи, стр. 331—353.

[19] См. подробнее: там же, стр. 247—267.

[20] См.: там же, стр. 35 и след.

[21] См.: О. Кралик, Повесть временных лет и Легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле. — ТОДРЛ, т. XIX, М.—Л. 1963.

[22] В Слове Иоанна Златоуста «О лживых учителех» специально предписывалось читать книги вслух для других: «Горе же тому, иже не почитает св. книг писания пред всеми, но яко Иуда скрываяй талант, рекше учение господне, сведению, толкованию испытывающу,

вается в ритме, рассчитанном для пения или для чтения вслух, в обилии ораторских оборотов речи, ораторских обращений к слушателям и т. д. Этим объясняется, между прочим, что риторики даже в XVII в. играли роль поэтик.

В силу своего внелитературного употребления, служебной предназначенности жанры литературы выходили за пределы литературы и имели тесные контакты с жанрами других искусств: живописи, архитектуры и в особенности музыки.

Контакты с жанрами живописи и формами архитектуры могут на первый взгляд показаться странными, однако я напомню о литературном жанре «чудес от икон», «сказаний об иконах», иконах и росписях на сюжеты песнопений или рассказов «Лимониса», других патериков, подписей в житийных клеймах, подчинении росписей храмов в их целом литературным схемам, подчинении архитектуры церемониальным схемам богослужения и пр. Все эти контакты жанров и видов различных искусств требуют внимательного изучения. В последнее время по этому вопросу публикуется много статей в разделе «Литература и искусство» «Трудов Отдела древнерусской литературы». К сожалению, однако, у нас все еще мало изучаются связи жанров литературы и музыки. Это особенно важно для древнерусского стихотворства, и об этом напомнил в своей книге «Зачем и кому нужна поэзия» Н. Н. Асеев [23].

Отмечая единство жанров музыкально-словесных, А. В. Преображенский писал: «На месте своего происхождения этот поэтический материал неизбежно облекался немедленно же, если не под пером одного и того же автора, в форму музыкально-певческую, ибо это было «песно-пение», гимно-графия. Здесь гимн как хвала не мог оставаться исключительно в оболочке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества в конце концов приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в осно-

---

яко Арий безумный, ино хранящe книги... и моряще инех гладом духовным» (В. А. Яковлев, К литературной истории древнерусских сборников. Опыт исследования «Измарагда», Одесса, 1893, стр. 46—47).

[23] См.: Н. Н. Асеев, Зачем и кому нужна поэзия, М. 1961, стр. 94—95.

ву словесного. Поэтому, например, лежавший в основе конструкции псалмов словесный параллелизм целиком отражался и в музыкальной форме, так должно было быть и в христианских стихирах. Элементами необходимого контраста выступали дополнительные части в виде запевов, припевов, вводных и заключительных частей»[24].

Отсюда ясно, что изучение жанров музыкально-словесных не может ограничиваться только их словесной стороной. Это особенно важно в тех случаях, когда дело касается возникновения стихотворных жанров.

*

Помимо «делового» стимула образования новых жанров, существовал стимул познавательный. Он в известной мере наличествовал уже в первые века русской письменности и затем все более и более увеличивался, способствуя развитию индивидуального чтения. Познавательный характер многих жанров, интерес к познавательной стороне отдельных произведений может быть замечен даже по их названиям. Вот несколько типичных: «Сказание чего ради Великого Новагорода архиепископы на главах носят белые клобуки...», «Исповедание въкратце како и коего ради дела отлучишася от нас латыни...»[25], «Познати, как кружали держати»[26], «О городах, где которые стоят, или островы»[27].

Познавательная струя в русской литературе сильно возрастает в XV, XVI и XVII вв. Это заметно по составу сборников XV—XVII вв., так называемых сборников неустойчивого содержания, создаваемых писцами для себя или для продажи, но и в том и в другом случае предназначенных для индивидуального, необрядового чтения, сильно распространяющегося в это время. В сборниках этих, объединяющих разнородный материал, очень часто познавательный интерес является преобладающим. Появляются сборники, посвященные истории того или иного города, всемирной истории, сборники, объединяющие

---

[24] А. В. Преображенский, Культовая музыка в России, изд-во «Academia», Л. 1924, стр. 10. (Разрядка моя. — *Д. Л.*)

[25] А. Востоков, Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума, стр. 41.

[26] «Музейное собрание рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», т. 1, М. 1961, стр. 160.

[27] Там же.

географические статьи, отражающие интерес к некоторым религиозным вопросам, и т. д. Такие сборники заключают самый разнообразный в жанровом отношении материал, а иногда дают даже неполный текст произведения, выбирая из последнего только то, что имеет познавательное значение. Это все сборники неопределенного состава, количество которых особенно сильно увеличивается в XV—XVII вв. В их составе отражаются не столько бытовые и обрядовые потребности, сколько познавательные интересы и литературные вкусы их составителей.

Характер жанров древней Руси отнюдь не следует объяснять особенностями «средневекового мышления». Мне представляется, что постановка вопроса об особом характере средневекового мышления вообще неправомерна: мышление у человека во все века было в целом тем же. Менялось не мышление, а мировоззрение, политические взгляды, формы художественного ви́дения, эстетические вкусы. При этом, конечно, следует иметь в виду, что средневековая христианская эстетика отрицала искусство как источник эстетического наслаждения. Поэтому христианская эстетика в значительной степени прикладная.

Усиленное развитие в средние века обряда и церемониала [28] подчинило процессы жанрообразования церемониальной стороне феодального быта. Сказывались также познавательные интересы средневекового читателя. Тот и другой стимулы сохранения старых жанров и образования новых не противоречили друг другу, они были взаимосвязаны.

*

Если возникновение и существование жанров в литературе древней Руси определяются в основном внелитературными причинами, то означает ли это, что и самые жанры средневековой письменности — явление в основном нелитературное? Если бы все дело сводилось к проблеме «средневекового мышления», то ответ был бы именно таким: литературы нет, есть явления внелитературные, заключающие в себе элементы литературности. Положение же, однако, в действительности гораздо сложнее. Оно почти парадоксально.

Несмотря на преобладание внелитературных факто-

---

[28] Об этом см. в разделе «Литературный этикет».

ров жанрообразования, специфически литературный характер жанров сказывается очень сильно. Можно даже сказать, что он имеет чрезвычайное значение, и роль жанров в литературном развитии средневековой Руси исключительно велика, как и роль чисто литературных признаков в самих средневековых жанрах.

Попытаюсь объяснить и обосновать свою мысль. Прежде всего отмечу, что чисто литературные различия жанров сказываются в древней Руси иногда даже сильнее, чем в литературе нового времени.

Так, например, в отличие от литературы нового времени, в древней Руси жанр определял собой образ автора. В литературе нового времени мы не встречаем единого образа автора для жанра повести, другого образа автора для жанра романа, третьего единого образа автора для жанра лирики и т. д. Литература нового времени имеет множество образов авторов — индивидуализированных, каждый раз создающихся писателем или поэтом заново и в значительной мере независимых от жанра. Произведение нового времени отражает личность автора в создаваемом им образе автора. Иное в искусстве средневековья. Оно стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому. Отсюда многое в нем зависит не от творца произведения, а от жанра, к которому это произведение принадлежит. Автор в гораздо меньшей степени, чем в новое время, озабочен внесением своей индивидуальности в произведение. Каждый жанр имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, «исполнителя». Один образ автора — в проповеди, другой — в житиях святых (он несколько меняется по поджанровым группам), третий — в летописи, иной — в исторической повести и т. д. Индивидуальные отклонения по большей части случайны, не входят в художественный замысел произведения. В тех случаях, когда жанр произведения требовал его произнесения вслух, был рассчитан на чтение или на пение, образ автора совпадал с образом исполнителя — так же, как он совпадает в фольклоре.

Я лишен сейчас возможности подробно остановиться на проблеме образа автора в древней русской литературе. Это потребовало бы специальных больших исследований. В мою задачу входит только указать, что проблема жанра в литературе древней Руси тесно связана с устойчивыми, «жанровыми» образами автора.

В связи со сказанным мне хотелось бы напомнить о проблеме образа автора «Моления Даниила Заточника». Попытки найти в этом образе черты реального автора, как мне представляется, противоречат художественному методу древнерусской литературы, выставляющему всегда «жанровый образ» автора. Даниил Заточник — образ, типичный для определенного жанра произведений, жанра, проникшего в литературу из фольклора. Это образ скомороха — балагура и умного попрошайки. Это образ, типичный для скоморошьих произведений[29] и отчасти схожий с возникшим в той же ситуации образом певца-поэта средневекового Запада. Е. В. Аничков пишет: «Столько произведений трубадуров, труверов и миннезингеров тратят пафос своего поэтического вдохновения, чтобы просьбами, угрозами, лестью, примерами, воображаемыми или достоверными, легендами и прямым наставлением заставить тех «богачей и баронов», от которых они зависели, проникнуться этим правилом светской жизни, что «широта», как они выражались, т. е. расточительность, — показатель и высшая добродетель знатности; у нас «Моление Даниила Заточника», особенно первой версии, где он вовсе не представляет себя заточенным на озере Лач, а лишь бедняком и «нищим мудрым», силится «извитием словес» убедить своего князя оценить и оплатить работу служилого человека, который «на рати не хоробр», зато силен в „сладости словесной“»[30].

Литературная структура жанров резко выступает и в следующем явлении: древнерусские жанры в гораздо большей степени связаны с определенными типами стиля, чем жанры нового времени[31]. Мы можем говорить о единстве стиля праздничного слова, панегирического жития, летописи, хронографа и пр. Нас поэтому не удивят выражения «житийный стиль», «хронографический стиль», «летописный стиль», хотя, конечно, в пределах каждого жанра могут быть отмечены индивидуальные отклонения

[29] См.: Д. С. Лихачев, Социальные основы стиля «Моления Даниила Заточника». — ТОДРЛ, т. X, М.—Л. 1954.

[30] Е. В. Аничков, Западные литературы и славянство. Очерк I, изд-во «Пламя», Прага, 1926, стр. 68.

[31] Об этом пишет и Д. Чижевский. См.: «On the Question of Genres in Old Russian Literature». — Harvard Slavic Studies, vol. II, Cambridge Mass., 1954, p. 105 и след. Д. Чижевский правильно указывает, что различие в стиле поучений Феодосия Печерского и Луки Жидяты не территориальное (один — киевлянин, а другой — новгородец), как это обычно считается, а жанровое.

и черты развития. Для литературы нового времени было бы совершенно невозможно говорить о стиле драмы, стиле повести или стиле романа вообще. Следовательно, и в этом отношении средневековые жанры обладают более резкими, чисто литературными различиями, чем жанры нового времени. Они вбирают в себя большее количество литературных признаков. Характерно также, что различные жанры по-разному относились к проблеме авторской собственности. «Чувство авторства» было различно в жанре проповеди и в жанре летописи, в жанре послания и в жанре повести. Первые предполагают индивидуального автора и часто надписывались именами своих авторов, а при отсутствии данных об авторе приписывались тому или иному авторитетному имени. Вторые очень редко имели имена авторов; авторской принадлежностью их читатели мало интересовались.

Можно отметить различное отношение к художественному времени в проповеднической литературе и в летописи и даже различное отношение в пределах каждого жанра к решению некоторых мировоззренческих вопросов. Литературное развитие совершается иногда по-разному в пределах отдельных жанров. Есть жанры более консервативные и менее консервативные, придерживающиеся традиционных форм и менее зависимые от традиции [32].

*

Древнерусские жанры были хорошо «организованы» в том отношении, что они обычно декларативно обозначались в самих названиях произведений: «Слово Иванна Златоустаго о глаголющих, яко несть мощно спастися живущим в мире», «Сказание о небесных силах», «Книга глаголемая Временник, Никифора патриарха Цариграда, сиречь Летописец, изложен вкратце», «Простительная грамота к мощам Филиппа митрополита», «Книга Патерик, Словеса душеполезна, извещение преподобному отцу нашему Макарию Египтянину», «Страсть святаго мученика Иякова Персиянина» и т. п. Иногда о жанре произведения читатель мог судить по вступительным строкам, по отметке — когда и где

---

[32] См. об этом: Д. Лихачев, К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. — «Русская литература», 1958, № 2.

читать данное произведение: «Августа в 3 день, преподобнаго отца нашего Антониа Римлянина, иже в Великом Новеграде новаго чюдотворца», «Слово 2-е Кирилла Александрийскаго в неделю мясопустную», «Слово на Дмитриев день, да избудем зла» и т. п.

Название жанра выставлялось в заглавии произведения, очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы.

Дело вот в чем. Традиционность литературы затрудняла использование неожиданного образа, неожиданной художественной детали или неожиданной стилистической манеры как художественного приема. Напротив, именно традиционность художественного выражения настраивала читателя или слушателя на нужный лад. Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения. Стереотип не был признаком бездарности автора, художественной слабости его произведения. Он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы. Искусство средневековья ориентировалось на «знакомое», а не на незнакомое и «странное». Стереотип помогал читателю «узнавать» в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы. Это искусство обряда, а не игры. Поэтому читателя необходимо было заранее предупредить, в каком «художественном ключе» будет вестись повествование. Отсюда эмоциональные «предупреждения» читателю в самих названиях: «повесть преславна», «повесть умильна», «повесть полезна», «повесть благополезна», «повесть душеполезна» и «зело душеполезна», «повесть дивна», «повесть дивна и страшна», «повесть изрядна», «повесть известна», «повесть известна и удивлению достойна», «повесть страшна», «повесть чюдна», «повесть утешная», «повесть слезная», «сказание дивное и жалостное, радость и утешение верным», «послание умильное» и пр. Отсюда же и пространные названия древнерусских литературных произведений, как бы подготовлявшие читателя к определенному восприятию произведения в рамках знакомой ему традиции. Той же цели «предупреждения» читателя служат названия произведений, в которых кратко излагается их содержание: «О некоем злодее, повелевшем очки купити», «О невесте, которая двое детей своих порезала, абы замужем была», «О житии и о смерти и

о Страшном суде» (Слово митрополита Даниила), «Повесть о блаженем старце Германе, спостнице преподобным отцем Зосиме и Саватию, како поживе с ними на острове Соловецком». Той же подготовке читателя к определенному восприятию произведения служат и предисловия к произведениям. Вот начальные стихи одного из многих: «Приидите честное и святое постник сословие, приидите отци и братиа, приидете празднолюбци, приидете овчата духовная, приидете стадо христоименитое, вся-ка бремена мирьских вещей отвергше и чести непорочъному да явимся. Се бо съвыше наше звание прииде, се духовная трапеза предлежить, се хлеб неистощаемыа пища, и масло милованиа, се целомудрьнаа пъшеница, и вино тело и душю веселяще. . .» [33]. В этом вступлении, которое, впрочем, мы не привели полностью, указывается адресат произведения — читатели и слушатели, а также в самой общей форме — предмет повествования и восхваления, но, самое главное, сообщается тот эмоциональный ключ, в котором должно восприниматься все дальнейшее. Читатель как бы подготовлялся к дальнейшему чтению.

Приготовление к чтению занимало в древней Руси серьезное место. В одном из слов о книжном учении «Измарагда» читаем: «Седящу ти на почитании и послушающу божественных слов, то первее помолися богу, — да ти отверзет очи сердечныя, не токмо написанное чести, но и творити я, и да не во грех себе учения святых прочитаем» [34]. Чтение книг входило в обиход жизни, во многих случаях было связано с обрядом и обычаем; поэтому не всякое произведение и не во всякое время можно было читать; читатель должен был быть предуведомлен в названии произведения: о чем в нем пойдет речь, какого жанра произведение и на какой лад следует настроиться. Многие произведения читались в определенные календарные дни, другие — в определенные дни недели.

Можно было бы указать и иные признаки, по которым древнерусский читатель мог «узнавать» жанр произведения, его стилистическую и сюжетную принадлежность, его эмоциональную настроенность. Жанры обладали

---

[33] В. Яблонский, Пахомий Серб и его агиографические писания, СПб. 1908, стр. 44 (вступление к Житию Сергия Радонежского).

[34] В. А. Яковлев, К литературной истории древнерусских сборников, стр. 42.

различными собственными атрибутами, как обладали ими изображения святых.

Средневековое искусство есть искусство знака. Знаки принадлежности произведения к тому или иному жанру играли в нем немаловажную роль. При этом бывали случаи, что знак жанра употреблялся в самом прямом смысле этого слова — как особый фигурный значок. Отмечу, что в Типиконе и в Месячной минее отдельные «последования» [35] имеют знаки («знамения»), указывающие на то, к какому разряду они принадлежат, как должны совершаться (крест в круге, крест с полукружием, один крест, три точки полуокруженные; знаки эти красные и черные) [36].

Если сравнить литературные жанры с родами оружия в войске, то можно сказать, что войско средневековой литературы отличалось обилием и разнообразием оружия. Все роды оружия несут различные знаки: здесь и хоругви, выносные кресты и иконы церковных жанров, и различные стяги и знамена — светских жанров. Среди них можно различить и «черленую челку» «Слова о полку Игореве»; тут и крупные знамена объединяющих жанров и значки первичных жанров и поджанров. Каждый род оружия одет в свою форму, то есть обладает своим стилистическим строем, «жанровым мундиром». Парчовые облачения церковных жанров и военные доспехи воинских повестей перемежаются более бедными, обиходными формами светских, деловых жанров.

Выше уже указывалось, что жанры средневековой литературы подчинены определенной иерархии: есть жанры объединяющие и жанры первичные. Поэтому, продолжая сравнение, можно было бы сказать, что средневековая литература и построена, как некое войско: роды оружия группируются в войсковые объединения, входят в состав более крупных и т. д. Вся эта пышная армия литературы церемониально проходит перед нами, строго подчиненная церковному уставу, феодальному светскому этикету, значение которого не менее велико для определения природы древнерусских литературных жанров, чем для выяснения других сторон древнерусской литературы. Сравнение

---

[35] «Последования» — собрания расположенных в определенном порядке псалмов, молитв, славословий и пр., по ним совершается церковная служба.

[36] См.: К. Никольский, Обозрение богослужебных книг..., стр. 61 и след.

можно продолжить. Литературное войско обладало громадной силой сопротивляемости. Оно «не впускало» произведения чуждых жанров, защищая себя от наплыва жанров переводной, иностранной литературы, не связанных с книжным обиходом древней Руси.

В самом деле. Произведения других жанров, не похожих на те, которые имели хождение на русской почве в те или иные века, почти не могли проникнуть на Русь. Прививалось лишь то, что так или иначе было уже знакомо по жанру. А. С. Орлов писал о переводной литературе: «Принимались, должно быть, преимущественно книги, по темам, сюжетам и формам напоминавшие привычную старую книжность»[37]. Далее А. С. Орлов приводит следующие примеры. К нам пришли сродные с летописью «кроники» и анналы, сходные с Козьмой Индикопловом, статейными списками и хождениями космографии, сходные с Домостроем нормативные книги частного, профессионального и общественного уклада: «Экономики Аристотелесовой, сиречь домостроения, книги две» (польское печатное издание 1603 г.), «Гражданство обычаев детских», «Рейнгарда Лорихия книги о воспитании и наказании всякого начальника» (польское печатное издание 1558 г.) и пр. По образцу сборников, служивших материалом для проповедников, к нам перешли «Римские деяния», «Великое зерцало», «Звезда пресветлая», «Небо новое» Галятовского и пр. То же отмечает и Е. В. Петухов относительно Синодика, когда говорит о той «горячей готовности», с которой древнерусские книжники «брали новый иноземный материал, поскольку он мог служить выражением старых тенденций»[38].

Самозащитой жанровой системы должно быть объяснено и то обстоятельство, что в XVII в. западная литература проникла к нам далеко не в новых образцах, а в образцах устаревших для Запада жанров. Эти устаревшие жанры были стадиально близки русской литературе: рыцарские романы, второстепенные произведения провинциального театра, «Римские деяния», которые уже не пользовались ко времени их успеха на Руси особой популярностью в Чехии и Польше, и др.

---

[37] А. С. Орлов, Книга русского средневековья и ее энциклопедические виды. — «Доклады АН СССР», 1931, стр. 49.

[38] Е. В. Петухов, Очерки из литературной истории Синодика, СПб. 1895, стр. 284.

Перевод произведения на древнерусский язык был одновременно и его приспособлением к системе жанров древней Руси. Характерно, что такой замечательный византийский памятник, как поэма о Дигенисе Акрите, утратил в древнерусском переводе (вернее, переделке) черты принадлежности к жанру героических народных поэм византийского типа, которых не было в древнерусской литературе, и стал в одном ряду с такими произведениями повествовательной прозы, как «Александрия» или «Повесть о разорении Иерусалима».

Средневековая литература других стран также знала подобные приспособления к действующей системе жанров. «Переходы» произведения из одного жанра в другой мы найдем, например, в различных национальных версиях сюжета о Тристане и Изольде: в английской литературе «Sir Tristram» выполнен в манере английской народной баллады, в исландской — «Сага о Тристане и Изольде» выполнена в жанре исландских семейных саг. Мировая литература знает многочисленные примеры переделок поэм в романы, народных рассказов в новеллы и пр. Грузинский средневековый р о м а н «Висрамиани» (XII в.) является переделкой таджикской п о э м ы «Вис и Рамин» Гургани (XI в.).

Литературы средневековья обладали гораздо более строгими, замкнутыми и «агрессивными» жанровыми системами, чем литературы нового времени.

*

Сложный и ответственный вопрос — вопрос о взаимоотношении системы литературных жанров древней Руси и системы жанров фольклорных. Без ряда больших предварительных исследований вопрос этот не только не может быть разрешен, но даже более или менее правильно поставлен.

Попытаюсь все же указать на некоторые особенно важные стороны этого вопроса. Прежде всего обращу внимание на следующее. Если литература нового времени в своей жанровой системе независима от системы жанров фольклора, то того же нельзя сказать о системе литературных жанров древней Руси. В самом деле, мы видели уже, что система литературных жанров определялась в значительной мере потребностями обихода — церковного и светского. Однако светский обиход обслуживала не

только литература, но и фольклор. Высшие слои общества в древней Руси в эпоху феодализма продолжали еще пользоваться фольклором. Они не были свободны от язычества [39], они частично участвовали в исполнении традиционных обрядов, слушали и пели лирические песни, слушали сказки и пр. Конечно, фольклор, бытовавший в господствующем классе общества, был особым, отобранным, может быть измененным. Само собой разумеется, что фольклор в целом был очень далек от мировоззрения господствующего класса. В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Проблема взаимоотношения в древней Руси литературы и фольклора — это проблема соотнесения двух мировоззрений и двух художественных методов, то сближавшихся до полного совпадения, то расходившихся по своей принципиальной непримиримости» [40].

Фольклор и литература противостоят друг другу не только как две в известной мере самостоятельные системы жанров, но и как два различных мировоззрения, два различных художественных метода. Однако как бы ни были различны фольклор и литература в средние века, они имели между собой гораздо больше точек соприкосновения, чем в новое время. Фольклор, и часто однородный, был распространен не только в среде трудового класса, но и в господствующем. Одни и те же былины мог слушать крестьянин и боярин, те же сказки, те же лирические песни исполнялись повсюду. Несомненно, были произведения, которые не могли исполняться для представителей феодальной верхушки: некоторые языческие обрядовые песни, сатирические произведения, песни разбойничьи и т. д. Те произведения, в которых «мировоззрение фольклора» оказывалось антифеодальным, не могли быть распространены в господствующем классе, однако это были только некоторые произведения — отнюдь не все. Бытование фольклора в среде господствующего класса облегчалось тем, что феодальное мировоззрение по самой своей природе было противоречивым. В нем могли уживаться элементы идеалистические и натуралистические, разные художественные методы. Этой пестротой

---

[39] См. об этом в исследовании В. Л. Комаровича «Культ Рода и Земли в княжеской среде XI—XIII вв.». — ТОДРЛ, т. XVI, М.—Л. 1960.

[40] В. П. Адрианова-Перетц, Древнерусская литература и фольклор. (К постановке проблемы.) — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л. 1949, стр. 5.

могли быть пронизаны даже отдельные памятники. Вот почему некоторые фольклорные произведения могли исполняться и для господствующего класса, иногда с теми или иными пропусками.

Давно обращавшее на себя внимание отсутствие в древней русской литературе некоторых жанров — любовной лирики, развлекательных жанров (романа, авантюрных повествований), театра и пр. — объясняется, как мне представляется, не тем, что русская литература была подавлена церковностью (другие светские жанры существовали и достигали зрелого развития, например летопись), а тем, что из этих областей еще не отступил фольклор.

В самом деле, почему до XVII в. у нас не было регулярного театра? Мне представляется, что театр образовался в XVII в. не потому, что его кто-то более или менее случайно «перенес» с Запада или самобытным способом «изобрел» в России, а потому, что в XVII в. в нем появилась потребность. До XVII в. потребность в театре еще не выкристаллизовалась, не отделилась от других потребностей в самостоятельную область. «Театральность» была «разлита» во многих фольклорных жанрах, смешана с ними; элементы театральности пронизывали собой лирические песни и обрядовые, сказку и былины; театральность была представлена и искусством скоморохов.

Когда в XVII в. под влиянием углубления классовой дифференциации общества и роста городов фольклор отступил из господствующей части общества, перестал исполняться в городе, те стороны эстетической жизни общества, которые питались фольклорными жанрами, потребовали для себя замены. Новые жанры появляются в XVII в. в результате вакуума, созданного отступлением фольклора. Конечно, причины появления новых жанров не только в этом, они многообразны. Однако отступление фольклора должно быть принято во внимание.

Рыцарский роман в известной мере приходит на место былины и сказки. Именно поэтому он воспринимает черты обоих этих фольклорных жанров. Занимательные рассказы «Римских деяний», «Звезды пресветлой» и т. д. также в известной мере восполняют недостаток сказки.

Потребность в сатире перестает удовлетворяться одним фольклором, и в литературе создается демократическая сатира, с одной стороны, и «аристократическая сатира» Симеона Полоцкого — с другой.

Записи былин в XVII в. начинают производиться потому, что в некоторой верхушечной части общества былину перестают слушать. Исполнение былин все более ограничивается сельской местностью и городским посадом.

Если система жанров фольклора была системой цельной и законченной, была способна в какой-то мере полно удовлетворять потребности народа, в массе своей неграмотного, то система жанров литературы древней Руси была неполной. Она не могла существовать самостоятельно и удовлетворять все потребности общества в словесном искусстве. Система литературных жанров дополнялась фольклором. Литература существовала параллельно фольклорным жанрам: любовной лирической песне, сказке, историческому эпосу, скоморошьим представлениям. Именно поэтому в литературе отсутствовали целые виды литературы, и прежде всего лирическое стихотворство.

Мы знаем, что даже в XVII в. при царском дворе жили старики сказочники, а Дмитрий Пожарский покровительствовал скоморохам. Сказочники и скоморохи восполняли недостаточное развитие некоторых жанров в литературе.

Совершенно ясно, почему для Ричарда Джемса были записаны русские песни. Они были записаны прежде всего потому, что он хотел записи их увезти с собой в Англию, где был лишен возможности их слушать. Не позволяет ли этот факт предположить, что многие записи народных произведений в XVII в. были сделаны также потому, что в какой-то мере (пусть самой малой) в известной среде их трудно было уже услышать и они становились редкостью. Люди начинают записывать, собирать, коллекционировать тогда, когда предмет их записывания и собирания выходит из обихода. Обыденное и распространенное не фиксируется, а даром предвидения и историческим сознанием собиратели обычно не обладают. Их исторический интерес направлен только на прошлое и не может предугадать будущего.

Появление в городской демократической среде, связанной с фольклором, демократической литературы явно зависело от того, что с развитием городов фольклор отступил за пределы городской черты. На смену фольклору пришла его замена — записи фольклора и демократическая, полуфольклорная по своему происхождению, литература. Вот почему до XVII в. систему литературных

жанров мы не можем рассматривать как самостоятельную. Она дополнялась системой жанров фольклора. Если мы говорим об отсутствии в литературе XI—XVI вв. любовной лирики, то это не значит, что русские люди не имели этой лирики вообще. Как только из некоторой части общества ушла фольклорная лирика, появились любовные песни П. А. Квашнина-Самарина. Явления начинают фиксироваться тогда, когда они уходят, грозят исчезнуть из памяти.

Удивлявшее исследователей обстоятельство, что в народном фольклорном стиле пишет дворянин, аристократ П. А. Квашнин-Самарин, не только не должно нас удивлять, но само по себе очень показательно: в сочинениях фольклорных по своему характеру песен нуждался прежде всего тот, для кого исполнение и слушание их было затруднено в пышных стенах боярских хором. По той же причине именно при царском дворе и в палатах бояр Милославских[41] начинает заводиться театр.

Конечно, не только в аристократической среде появились записи фольклора или замены фольклора новыми литературными жанрами. Мы уже говорили о демократической сатире и о появлении ее вследствие отступления фольклора из города. В данном случае это отступление надо уточнить. Церковь преследовала скоморохов. Из крупных городов они были изгнаны. Тем самым церковь сама подготовила почву для своего гораздо более сильного врага — театра. Театральность скоморохов передавалась театру Алексея Михайловича, их сатира — демократической литературной сатире городских низов. В первом случае (в театре) связи с фольклором нет. Во втором (в демократической сатире) она налицо. Здесь фольклор выступал как мировоззрение, и сохранить его могли только трудовые слои города. Во всяком случае, можно предположить, что некоторое отступление фольклора породило разнообразные явления в разных жанрах и в разных классах общества.

*

Все, о чем говорилось выше, требует дальнейших исследований. В частности, не более чем гипотеза изложенные выше взгляды на соотношение жанров литературы

---

[41] Фактически в доме И. Д. Милославского представлений не было, хотя помещение отделывалось.

и жанров фольклора и на появление книжной любовной лирики, театра, записей фольклорных произведений в результате частичного «отступления» фольклора из верхов феодального общества в XVII в. Бесспорен, как мне представляется, однако, следующий факт: жанры литературы составляют в совокупности определенную систему, и эта система в разные исторические эпохи различна [42].

---

[42] В основном текст этой главы представляет собой доклад, сданный в печать в 1962 г. См.: сб. «Славянские литературы». Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963), М. 1963; и отдельно. О системе жанров до меня, но в применении к жанрам театральным и драматургическим, писал С. Вольман; ссылки на эти работы С. Вольмана см. в его статье: «Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения». — «Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова», М. 1965, стр. 344. В советской литературоведческой и фольклористической литературе понятие «система жанров» распространилось уже после моего доклада на V Международном съезде славистов в 1963 г.

## ЗАРОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Были ли в древней Руси литературные направления? Если отождествлять литературное направление с художественным методом литературы вообще, как это делают авторы многих учебников по теории литературы, то вопрос этот не стоит и ставить: если есть художественная литература, то, следовательно, есть и художественный метод.

Под литературным направлением мы должны иметь все же в виду именно направление — направление художественного метода, сознательную устремленность литературного творчества в какую-то одну сторону при наличии потенциальной возможности двигаться и в другие стороны, при наличии, следовательно, выбора направления. Если в литературе художественный метод не меняется, осознается писателями как единственно возможный, «вечный», «всегда существовавший», то нет и направлений.

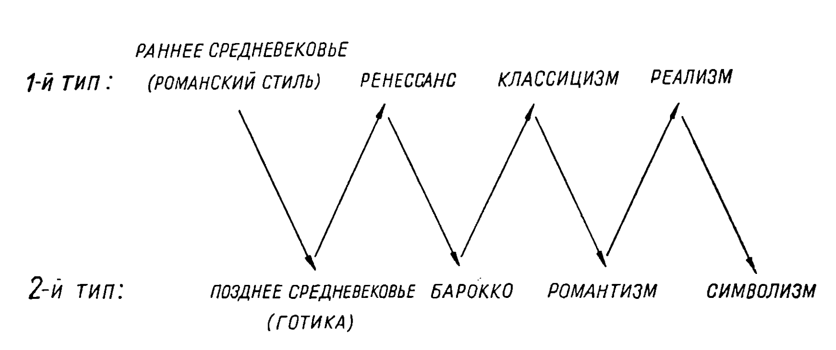
Сознательность в выборе именно данного художественного метода — необходимое условие существования литературного направления. При таком понимании литературного направления как сознательно избираемого художником одного определенного художественного метода из ряда других, при наличии смены направлений, становится возможным поставить вопрос и о том, были ли в древней Руси литературные направления, была ли борьба художественных методов, их смена, был ли у писателя сознательный выбор своего метода.

Старое академическое литературоведение, не отвечая прямо на этот вопрос, по существу отрицало самую возможность существования литературных направлений в древней Руси. В течение долгого времени древняя русская литература представлялась исследователям как литература, лишенная развития или развивающаяся крайне медленно, косная, основанная на традиционных формулах, трафаретных приемах, устоявшихся жанрах, однообразная по идеям или даже лишенная идейности, как литература, в которой нельзя было и предполагать смену

направлений и целей, а можно было говорить лишь о смене влияний (сперва византийское, потом южнославянское и, наконец, западное).

Прямо противоположный ответ на вопрос о том, были ли в древней Руси литературные направления, дает Д. Чижевский. Д. Чижевский предлагает довольно четкую схему смен литературных направлений в славянских литературах, в том числе и в русской. Эта схема охватывает все развитие славянских литератур, рассматриваемых как единое целое. Согласно этой схеме, существует два типа литературных направлений. С одной стороны, направления, отличающиеся стремлением к законченности, замкнутости формы, симметричности отношений, простоте, ясности и логичности; с другой — направления, в которых художественный план скрыт, законченность отсутствует, симметрия постоянно нарушается, вместо классической ясности и обозримости форм господствует стремление к их богатству, глубине и эмоциональной насыщенности. Пример первого типа литературных направлений — классицизм, пример второго — романтизм.

Подчиняя все литературные направления от раннего средневековья и до наших дней этим представлениям о двух типах литературных направлений, Д. Чижевский [1] предлагает следующую схему развития славянских литератур (в том числе и русской):




Смены литературных направлений совершаются по этой схеме наподобие качания маятника: от литератур-

[1] Dmitry Čiževsky, Outline of Comparative Slavic Literatures. Survey of Slavic Civilization, vol. I, American Academy of Arts and Sciences, Boston Mass., 1952, pp. 10—11.

ного направления первого типа к литературному направлению второго типа и обратно. Все литературные направления, согласно этой схеме, равноправны: символизм оказывается таким же значимым литературным направлением, как и реализм, литературные направления наличествуют якобы в сложившемся виде уже в раннем средневековье, и по существу никакого движения вперед не происходит.

В основе этой формалистической схемы смен литературных направлений лежит представление, что каждое направление само порождает свою противоположность. Причина этого, согласно данной схеме, заключается, очевидно, в том, что художественное возбуждение постепенно притупляется и вызывает потребность в обращении к своей противоположности. Одно литературное направление сменяется другим в силу «устаревания» первого, в силу того, что стиль «приедается» и литературные вкусы требуют новизны, и эта новизна оказывается, согласно этой схеме, позади — в старом, оставленном перед тем типе направлений.

В этой бедной схеме литературного развития по существу отрицается движение литературы вперед, воздействие действительности, накопление опыта, литературного умения, — в конечном счете, отрицается и традиция. Кроме того, практически эта схема, выработанная Д. Чижевским для всех славянских литератур, не может быть применена к русской литературе: русская литература не знала ренессанса; барокко и классицизм вовсе не определялись как направления двух противоположных типов, символизм не сменил собой реализма и т. д.

Менее всего применима эта схема к древней русской литературе. Слабость ее именно в этой части, по-видимому, ощущалась самим Д. Чижевским, ибо для определения литературных направлений древней Руси ему пришлось прибегнуть к терминологии истории западноевропейской архитектуры: романский стиль, готика, ренессанс. Что такое ренессанс в древней русской литературе, совсем не ясно. Это литературное направление иллюстрируется Д. Чижевским главным образом с помощью сербохорватских и западнославянских примеров. Романский же стиль, согласно Д. Чижевскому, охватывает только XI век и доживает до середины XII в. (не дольше), с середины же XII в. господствует готика, или

«орнаментальный стиль»[2], заканчивающийся где-то в пределах XV—XVI вв. Стиль этот объединяет собой, по мысли Д. Чижевского, и «Слово о полку Игореве», и произведения Епифания Премудрого, то есть явления в корне различные.

Литературные направления для Д. Чижевского — это господствующие стили в литературе, стили, которые в какой-то мере сказываются одновременно («синхронно») в литературе всех стран, до известной степени объединяют литературу с другими видами искусства, хотя и развиваются имманентно, по своим однообразным внутренним законам (путем своеобразного «качания маятника» вкусов).

*

Очевидно, говорить о литературных направлениях в русской литературе XI—XVI вв. и в самом деле нельзя, но не потому, что в древней литературе якобы не было развития. Развитие было, но это развитие шло не путем механических смен литературных направлений, как думает Д. Чижевский.

С одной стороны, в древней Руси не было литературной критики, которая могла бы отражать «литературные взгляды» писателей и читателей, делать ясными их литературные позиции и определять серьезность выбора писателем художественного метода. С другой стороны, литература в древней Руси не развивалась во взаимосвязи и взаимной борьбе всех литературных явлений, при которых только и возможны возникновение нового литературного направления, развитие этого литературного направления и смена его другим.

Если литература нового времени при всех ее внутренних противоречиях, борьбе различных тенденций развивается как единое, взаимосвязанное в борьбе или союзе целое, в единстве своих противоположностей, то в литературе древней Руси дело обстоит иначе. Бывали случаи, когда различные идеологии, различные художественные методы, различные художественные концепции не приходили в соприкосновение друг с другом, не сталкиваясь и не соединяясь, жили изолированно.

Одни литературные произведения в древней Руси не получают широкого распространения и прекращают свое

---

[2] Напомню, что западноевропейская готика ведет свое начало только с XIII в.

существование раньше, чем успели повлиять на литературный процесс в целом; другие — переписываются и читаются в течение нескольких столетий, сохраняя при этом всю «действенность» в силу малоподвижности церковных идей, с которыми они связаны, третьи получают очень интенсивное распространение, но в какой-то одной местности, одном княжестве или одном монастыре и т. д. Литература развивается отдельными струями, некоторые из них текут быстрее, другие — медленнее, третьи едва заметны или вообще не пробиваются на поверхность.

Еще одно явление создавало в древнерусской литературе механическое разделение, мешавшее выделению литературных направлений, — это резкие жанровые отличия. Жанровые различия в древней русской литературе гораздо значительнее и гораздо устойчивее, чем в литературе новой. Жанр в древней русской литературе — это не только литературное явление, но явление и внелитературное, связанное с определенным употреблением его в церковной, политической жизни и быту.

Обо всем этом мы уже говорили раньше.

Новые явления в области стиля охватывают не всю литературу в целом, а первоначально лишь отдельные жанры. Если общественные идеи сказываются во всей литературе одновременно, то изменение стиля проявляется главным образом внутри отдельных жанров. Так, например, второе югославянское влияние в стилистическом строе литературных произведений сказалось по преимуществу в житийной, учительной, проповеднической литературе и в гораздо меньшей степени в летописи.

Движение литературы вперед постоянно перекрещивается поперечными различиями, внутрижанровыми, областными и т. д. Но самое главное перекрещивающее («поперечное») движение, стоявшее на пути развития литературы, заключалось в обособленном движении текста каждого отдельного памятника. Дело не только в том, что текст древнерусских памятников крайне неустойчив и постоянно меняется, а и в том, что в этих изменениях текста памятника, помимо его изменения в связи с общей эволюцией литературных вкусов и взглядов, можно наблюдать один и тот же процесс смены нелитературных явлений литературными, «некнижных» — книжными, нарастания устойчивых жанровых признаков, и этот процесс постепенного развития «литературности», в какой-то

мере стирая различия эпох, вносит в судьбу текста каждого отдельного произведения однонаправленные изменения, сбивавшие перспективу общего развития литературы в целом.

Явление это сложное и чрезвычайно характерное для древнерусской литературы. На нем стоит поэтому остановиться подробнее. Художественная литература древней Руси развивается на фоне нелитературных явлений, на фоне деловой письменности, причем литература то сближается с этой деловой и просто бытовой письменностью, то отталкивается от нее. В ряде работ последних лет подчеркивалось обогащение литературы, идущее от деловой письменности, появление новых жанров в литературе под влиянием форм деловых документов, нелитературных произведений (духовных, челобитных, статейных списков, различного рода посланий, даже азбук, лечебников, росписей о приданом и т. д.). Но замечалось и другое: наряду с процессом интеграции литературы и деловой письменности шел и процесс постоянной дифференциации, не в меньшей мере обогащавший литературу. Литература не только сближалась с деловыми и бытовыми формами письменности, но и отталкивалась от них, стремилась возвыситься над всякой обыденщиной, стремилась к литературной выспренности, и это также увеличивало богатство форм, богатство языка, богатство образов. Сближение и расхождение противостояли друг другу, но оба были полезны для литературы. Постоянная соотнесенность литературных и нелитературных явлений увеличивала напряженность литературного творчества, ускоряла развитие, облегчала создание новых литературных форм, то отталкивавшихся от нелитературных явлений, то обращавшихся к ним.

Особенно интересно проследить борьбу обеих тенденций (к дифференциации и интеграции с деловой письменностью) в пределах истории текста одного произведения. Характерные явления могут быть отмечены в житийной литературе. Жанр житий, как уже отмечалось, далеко не однороден. Особый род житийной литературы представляют документальные записки, составлявшиеся как память о святом, «материалы» для его биографии. Эти записки не претендуют на литературность. Их основная цель — сохранить свидетельства о святом, факты его жизни, его посмертных чудес и т. д. Эти записки впоследствии перерабатывались, становились все более и более

литературными — «удобренными» и риторичными. Такова, например, записка Иннокентия о последних восьми днях жизни Пафнутия Боровского[3], или житие Кассиана Босого[4], или первоначальная редакция жития Зосимы Соловецкого[5]. Записка Иннокентия о смерти Пафнутия Боровского — это своеобразное литературное «чудо» XV в. Иннокентий писал ее в 1477 или 1478 г. Он стремился к полной правдивости, записывал по возможности все, что знал о Пафнутии, с буквальной точностью передавал его слова. В результате в ней не только тщательно переданы все взаимоотношения Пафнутия с монастырскими обитателями, а отчасти и с немонастырскими лицами, но очень точно обрисован и самый характер Пафнутия. Следовательно, в этой записке налицо такие явления литературного творчества, которые осознанно вступают в литературу значительно позднее. Перед нами как бы бессознательный, стихийный средневековый натурализм. Раньше чем характер человека был открыт в литературе, здесь перед нами выступает вполне четко обрисованная индивидуальность: волевой, очень решительный человек, необыкновенно сильный и властный, старчески раздражительный и упрямый. Записка Иннокентия написана с необыкновенной правдивостью. Иннокентий сам пишет: «Не буди мне лгати на преподобного, понеже и сведетелие суть неложнии». По-видимому, непосредственные и непретенциозные рассказы свидетелей во все времена отличались чертами правдивости, в которых не следует усматривать особой литературной позиции авторов, особого стиля или литературного направления. Это не реалистичность литературы, а реальность самой жизни, как бы перенесенная в литературу, это стихийный «реализм» (вернее натурализм) документа, точной записи происходящего. В пределах XV в. эти записки, как и самые события, перерабатываются в схемы, далекие от реализма. Записка Иннокентия была переработана Вассианом в житие Пафнутия, цветистое и «гладкое».

То же самое можно проследить и на судьбе жития Зосимы. Первоначальная редакция жития Зосимы пред-

---

[3] См.: В. О. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М. 1871, стр. 439—453.

[4] См.: А. Кадлубовский, Очерки по истории древнерусской литературы житий святых, Варшава, 1902, стр. 258 и след.

[5] См.: В. О. Ключевский, Древнерусские жития..., стр. 198 и след.

ставляла собой именно такого рода записку — памятные записи, воспоминания, продиктованные неграмотным старцем Германом клирикам Соловецкого монастыря. Эту первоначальную редакцию жития Герман «простою речию сказоваше клириком, а они, клирицы, тако писаша, не украшая писания словесы». Об этом говорит Досифей в послесловии к житию Зосимы («О сотворении жития»), сам записывавший от Германа сведения о Зосиме, а потом составивший по поручению новгородского архиепископа Геннадия его второе житие. Это второе житие, написанное также еще не украшенными «словесами», Досифей передал в Ферапонтов монастырь бывшему митрополиту Спиридону, который и «удобрил» его. Характерно, что впоследствии Максим Грек счел и эту переделку жития Зосимы недостаточно литературной. Наконец, житие Зосимы и Савватия было заказано где-то в Сербии или на Афоне сербскому писателю Аниките Льву Филологу и перерабатывалось Зиновием Отенским.

Итак, записки свидетелей, «некнижные» редакции житий, постоянно сменяются их книжными редакциями. Достоверные факты, свидетельствующие об обратном процессе, неизвестны.

В истории текста очень многих литературных произведений в пределах XI—XVI вв. мы можем заметить то же движение от первоначальных нелитературных форм к литературным, от «просторечия» и непосредственной фольклорности к усилению признаков жанра, развитию «литературности» изложения. Это происходит, в частности, и с бытовой повестью. Первоначальные, древнейшие тексты повестей гораздо «фольклорнее», проще, ближе к жизни, чем последующие. Эти изменения в истории текста произведений нередко принимались за отражение борьбы различных стилей, хотя серьезных оснований к этому и не было.

Первоначальные редакции произведений, как правило, менее литературны, менее «книжны», чем последующие. История текста отдельных произведений показывает, что произведение в движении своего текста усиливает свою литературность. А это доказывает, что самые представления о том, какой должна быть литература, были в какой-то мере едины, что никакой борьбы направлений в литературе не происходит.

Не следует видеть эту борьбу и в известных полемических замечаниях Курбского по поводу грубости стиля

Грозного («Туто же о постелях и телогреях и иные безчисленные, воистинну, яко бы неистовых баб басни. . .» [6] — пишет Курбский о первом послании Грозного). Курбский в своем желании укорить Грозного уличает его в неумении писать литературно, а не полемизирует с ним по поводу его литературных взглядов. И замечательно, что Грозный не защищает своих литературных позиций, как защищал свое «просторечие» впоследствии Аввакум. Сознательных литературных позиций у Грозного также нет.

*

Таким образом, целый ряд явлений, свойственных литературе средневековья, не допускал возникновения литературных направлений. Эти явления были тесно связаны со средневековым мировоззрением и в конечном счете определялись всем строем феодализма. Однако сама жизнь шла вперед, менялись формы феодализма, происходила ожесточенная борьба идеологий, отражавшая классовую борьбу, литература же была тесно связана с действительностью и развивалась вместе с этой действительностью, но это развитие не совершалось путем смены литературных направлений.

Движение литературы в XI—XVI вв. происходило, с одной стороны, там, где литература наиболее тесно соприкасалась с жизнью, — в сфере общественных идей, политических тенденций, а с другой стороны, там, где литература смыкалась с остальными видами искусства и представляла художественный облик эпохи в целом.

Художественное лицо эпохи — это не литературное направление, не направление одного какого-либо искусства. Художественное лицо эпохи меняется медленнее, чем сменяются направления, оно сказывается в особенностях стиля, в самом широком смысле этого слова, общих для всех искусств и опирающихся на свойственные эпохе особенности общественного развития, особенности, объединяющие все противоречия эпохи и самую борьбу идеологий, в ней происходящую.

В силу ряда обстоятельств художественное лицо эпохи, объединяющее все искусства, вырисовывается в древней Руси отчетливее, чем в новое время. Не подлежит,

---

[6] «Русская историческая библиотека», т. XXXI, СПб. 1914, стлб. 113.

например, сомнению, что возросшая эмоциональность литературного стиля конца XIV—XV в. находится в связи с возросшей же эмоциональностью и динамизмом живописи того же времени, особенно живописи монументальной. Так называемый палеологовский ренессанс, «второе югославянское влияние», стиль Епифания Премудрого связаны между собой, и эта связь может быть доказана не только общими стилистическими (в широком смысле) признаками, но и наличием общих сюжетов, тем. В качестве примера приведу легенду о Христе в гостях у игумена, которая почти одновременно проникает и в литературу («Измарагд») и в изобразительное искусство (росписи церкви на Волотовом поле). И в литературу и в живопись проникают в конце XIV—XV в. темы материнства, семейной жизни, сюжеты, связанные с психологическими переживаниями, изображение этих переживаний и т. д.

Литература отражала художественное лицо эпохи и сама отражалась в нем. Это художественное лицо определяется уже в XI в. и меняется в XII и XIII вв. Оно совсем новое со второй половины XIV в. и приобретает особые черты в конце XV и в XVI в. Оно необыкновенно сложно и внутренне противоречиво в XVII в., отражая в это время ожесточенную борьбу различных тенденций.

Изучение художественного облика различных эпох, стиля той или иной эпохи, — дело будущих исследований, сейчас же отметим, что эта тесная связь древней русской литературы с другими искусствами налагает на исследователей обязанность особенно внимательно изучать русскую литературу XI—XVII вв. в ее взаимоотношении со всеми прочими видами искусства. Изучение этих связей дает нам ключ к пониманию литературного процесса. На необходимость этого изучения неоднократно указывали виднейшие исследователи древней русской литературы, начиная с Ф. И. Буслаева.

Итак, литературных направлений в древней Руси XI—XVI вв. не было. Это отсутствие литературных направлений отнюдь не вызывалось медленностью развития литературы; оно было связано с целым рядом особенностей историко-литературного процесса, особым бытованием произведений, их распространением и т. д. Литература развивалась или в очень тесном соприкосновении с жизнью, в почти полной нерасторжимости с нею, или в тесной связи с изменениями художественного лица

эпохи, которое не следует смешивать с литературным направлением. Внутреннее же развитие литературы тормозилось вследствие недостаточности в ней единства.

*

«Художественное лицо эпохи», «стиль эпохи» могут проявляться только на определенных стадиях развития эстетического сознания. «Стиль эпохи» связан с особой природой этого сознания.

Для искусства средневековья, как и для народного искусства, характерна пронизанность их едиными стилеформирующими началами. В старой деревенской избе, построенной деревенскими плотниками, обставленной деревенскими столярами, наполненной бытовыми предметами, выполненными деревенскими мастерицами и мастерами, — все, от деревянной ложки и до конька на крыше, подчинено единому стилю. В пределах своей эпохи этот художественный стиль жизни един, хотя каждая местность, а иногда каждое село, имеет свои особенности и характерные для нее «знаковые» признаки. По одежде легко определить социальное и семейное положение человека [7], по прялке — местность, из которой она происходит.

Единство стиля пронизывает собой средневековье. Художественное начало как бы разлито в жизни. Оно захватывает не только искусство, но и весь быт, одежду, кустарную технику, идеологию, включая богословие, политическую мысль, руководимую художественно ценными легендами и историческими мифами. Жизнь в средневековом обществе подчинялась некоторому единому художественному стереотипу.

Красота этого эстетического единства жизни настолько покоряла иногда людей нового времени, что всегда и во всех странах, особенно в период господства романтизма, находились поборники старины, стремившиеся возродить это эстетическое единство жизни, по крайней мере в собственном бытовом укладе и собственных художественных произведениях. Но никогда еще ни один из людей нового времени и новой культуры не достигал и не мог достигнуть того гармонического подчинения всей своей жизни единому художественному стилю, который про-

---

[7] P. G. Bogatyrjov, Kroj jako znak. Funkční a strukturélní pojetí v národopisu. — «Slovo a slovesnost», 2, 1936, s. 43—47.

пизывал собой средневековье и уклад старой народной жизни. Дело в том, что, в отличие от нового времени, единство художественного стиля в средневековье не д о с т и г а л о с ь, а с о х р а н я л о с ь, оно было традиционным.

Как бы это ни было грустно признавать романтически настроенным поклонникам национальной старины, — они в конце концов вынуждены бывали понять, что единство стиля в средние века существовало благодаря известной эстетической негибкости людей того времени.

Эстетическая негибкость — это не оценочное понятие. Вводя его, мы отнюдь не собираемся развенчивать и принижать те «стили эпохи», которые были так характерны для средневековья. Эстетическая негибкость, с одной стороны, способствовала проведению в жизни единого стилистического начала, а с другой стороны — закрывала людям своего времени пути к овладению и пониманию других стилей, других культур, индивидуального начала в творчестве.

Постараюсь объяснить свою мысль. Для любого стиля наиболее «активной» и значительной его чертой является единство его стилеформирующих элементов. Художник творит свое произведение, подчиняя его единому ритму, единому художественному «модулю», единым приемам, подчиняя и форму и содержание общим художественным «мерностям», объединяя внешнее и внутреннее, идею и ее воплощение.

Читатель, зритель, слушатель должны произвести известное усилие, чтобы обнаружить это художественное единство, воспроизвести, повторить в своем сознании тот вечно действующий творческий акт, который всегда лежит в основе любого произведения искусства.

Всякое восприятие произведения искусства совершается по «подсказке» художника. Сопричастность воспринимающего творческому акту художника и составляет то наслаждение произведением искусства, без которого не может быть и самого произведения искусства. Попутно отмечу, что это наслаждение отнюдь не гедонистического порядка. Оно может сочетаться с состраданием, с ужасом перед безобразием жизни, с острым ощущением несправедливости или гневом против общественного несовершенства. Это «наслаждение» совсем особого рода.

Творческий акт воспринимающего произведение искусства — это сотворчество, и это нелегкий акт. Мы

хорошо знаем, что восприятие многих произведений искусства требует серьезной эстетической подготовки, своего рода тренировки, знаний и гибкости эстетического сознания. Это признается в музыке (в отношении так называемой «серьезной музыки»), хотя не всегда признается в живописи, скульптуре, поэзии.

Воспринимая произведение искусства, мы следуем этому стилеформирующему началу, «идее стиля», и отбрасываем в своем сознании все случайные элементы — неровности линий, шероховатость фактуры и другие случайности воплощения. Мы восстанавливаем в уме идеальную симметрию, реконструируем строгий ритм, угадываем гармонию красок там, где она дана только намеками, и т. д. И, самое главное, мы «узнаем» связь содержания с его воплощением в определенной форме.

Произведение искусства не инертно созерцается или слушается, — оно активно «отвоевывается» зрителем, читателем, слушателем. Это «отвоевывание» облегчается (но не до конца) самим творцом, который создает своего рода стилистический код для «прочтения» своего произведения, для его эстетического восприятия.

В эпохи, когда индивидуальное начало слабо развито в искусстве, когда нет различных направлений, стилистический код един для эпохи и в известной мере для всех искусств. Этим значительно облегчается восприятие искусства. Единство стилистического кода, эстетическая негибкость, традиционность облегчают и творчество и сотворчество, и создание произведений искусства и их восприятие. И именно это ведет к значительной экспансии искусства, которую мы наблюдаем и в средневековье и в народной жизни. Художественное начало вторгается в деловую письменность [8], в обряд, в обиход, в разговорную речь и т. д.

Привычность и обычность эстетического кода позволяют менее строго следовать точности воплощения стиля, последовательности проведения стилеформирующих элементов. От этого чаще, чем в новое время, в средневековом искусстве происходят нарушения симметрии и ритма, менее тщательно соблюдаются пропорции, «грубее» и небрежнее форма, обобщеннее и условнее изображение.

---

[8] См.: А. А. Назаревский, О литературной стороне грамот и других документов Московской Руси начала XVII века, Киев, 1961.

И эта некоторая небрежность и «неточность» необходимы, ибо без них не может в полной мере осуществляться сотворчество.

Когда все произведения рук человеческих в той или иной степени подчинены единому, цельному, а главное — одному стилю, зрителю, слушателю и читателю нет необходимости осваивать новые эстетические коды, нет поэтому и обычной для человека нового времени терпимости к искусству других эпох или чужих народов. Художественный мир человека средневековья облегчен и вместе с тем замкнут и ограничен.

Стиль эпохи, единый для всех искусств и для всего своего времени, существует только на определенных стадиях развития эстетического сознания, когда нет еще отдельных направлений в искусстве и нет индивидуальных стилей художников. Личностное начало слабо сказывается в произведениях искусства, связанных со стилем эпохи. Именно в периоды господства единого стиля легкость восприятия произведений искусства приводит к образованию универсальных стилеобразующих принципов, условных форм и канонов.

Подлинная романская постройка имеет слегка асимметричные порталы, разноразмерные окна, слегка различные колонны с разными по форме капителями; в саксонском варианте романского стиля колонны в нефе перемежаются с квадратными в сечении столпами. В подлинной готике фланкирующие западный вход в собор башни различны, имеют даже разную высоту. Эти различия, конечно, не выходят за известные пределы, позволяя зрителю угадывать идеальное соответствие. Но в псевдоготике или псевдороманском стиле XIX в. этих различий нет: все совершенно точно и «аккуратно».

Та же неправильность и асимметрия характерны для русских построек периода единства стиля. Неровности стены, неточно выведенные лопатки, асимметрия окон, чуть различающиеся между собой купола и главки — все то, что особенно пленяет в древнерусском зодчестве, обусловлено тем, что искусство, ставя перед зрителем задачи сотворчества в пределах единого стилистического кода, делает возможным это сотворчество неточным проведением этого кода.

Не все в этой неточности зависит от случайных причин: от несовершенства техники, например, или от того, что отдельные детали выполнялись разными мастерами

при отсутствии строгих указаний. Гораздо существеннее, что эти неточности имеют и эстетическое основание. Несовершенство техники или несовершенство проектирования как бы шли навстречу совершенству, постоянству и строгому единству традиционного эстетического кода, легко читаемого, а потому и небрежно проводящегося.

Так было, например, в Киевской Руси. Стилистическое единство искусства этого периода поразительно. Праздничные слова построены по тем же эстетическим принципам, что и храмы. Храмы и их росписи, музыка, в них исполнявшаяся, слова службы, в них произносившиеся, подчинялись единому монументальному стилю. Стиль этот, в котором индивидуальные варианты были весьма ограничены, был легко воспринимаем, легко восполняем, дополняем. Он коллективен. Инерция движения художественной жизни, не допускавшей переключения эстетического сознания на другие стили, легко преодолевала различные шероховатости и некоторую недоработанность. Отсюда и в литературе ансамблевость, «плодовитость», коллективность творчества сменявших друг друга поколений книжников, разножанровые сочетания и пр.

Только с ослаблением традиционности, с появлением направлений в искусстве и индивидуального начала искусство становится более точным, а стилистическое единство более последовательным.

*

Когда же в русской литературе появляются литературные направления, и чем было обусловлено их появление? Появление в русской литературе первых литературных направлений следует относить к тому времени, когда литература постепенно отходит от средневековых принципов, когда она окончательно определяется в своей литературной специфике и когда делается возможным сознательный выбор писателем своего художественного метода.

Зарождение литературных направлений — процесс длительный, но уже в XVII в. можно говорить о появлении первого литературного направления в русской литературе — направления, представленного именами Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина и других, которое называется литературой барокко. Это литературное направление резко выделяется и на фоне старого, еще частично сохраняющегося средневекового

художественного метода и на фоне художественного метода новой демократической литературы XVII в.

Великие европейские стили средневековья — романский и готический, а впоследствии барокко — по-разному захватывали собой разные виды искусства. Романский стиль и готика были стилями эпохи, они отражали художественное сознание своего времени и обнимали собой все виды искусства. Это были всеобъемлющие стили своего времени. Они не оставляли возможности выбора для автора. Поэтому в пределах этих стилей нельзя говорить ни о литературном направлении романского стиля, ни о литературном направлении готики. Нельзя также говорить о литературном направлении ренессанса. Несколько иначе обстоит дело с барокко. Стиль барокко сказался в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке и литературе, но не подчинил их себе целиком. Он оставлял возможность выбора. Рядом с барокко существовало не только народное искусство, — продолжал свое развитие ренессанс и поднимался классицизм. Более поздние стили еще больше увеличили эту возможность выбора и еще меньше могли быть названы отражениями художественного сознания эпохи. Романтизм отразился в литературе, живописи, парковом искусстве, но меньше в архитектуре. Реализм XIX в. представлен в прозе (меньше ему подчинена поэзия), в драме, в живописи и в скульптуре, но он совсем не отразился в архитектуре и относительно мало в музыке. Импрессионизм — прежде всего направление в живописи, хотя он представлен также в скульптуре, отчасти в музыке, но меньше в литературе. Еще меньше видов искусств обнимает символизм [9]. Чем ограниченнее был стиль, тем большую свободу выбора он предоставлял творцу и тем определеннее было появление направлений этого стиля. Барокко был первым стилем, который дал возможность возникновения литературного направления этого стиля.

Стиль барокко, блестяще охарактеризованный применительно к поэзии Симеона Полоцкого И. П. Ереминым [10], — дал и первое литературное направление в рус-

---

[9] Об ограниченности искусств в отдельных стилях см.: Tibor Klaniczay, Styles et histoire du style, Budapest, 1964, pp. 22—23.

[10] И. П. Еремин, Поэтический стиль Симеона Полоцкого. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VI, М.—Л. 1948, стр. 125—153.

ской литературе. Стиль барокко охватывал явления архитектуры, живописи, музыки и литературы. К стилю эпохи в литературе времени барокко относится все то, что объединяет ее эстетические принципы с эстетическими принципами других искусств. Но, помимо этого, в эстетических принципах литературы барокко есть и много такого, что может быть отмечено только для литературы и что относится к барокко как литературному направлению. Для литературного направления барокко характерны, например, стихи, построенные в виде определенных фигур (крест, сердце, звезда и пр.), сложные акростихи, нравоучительные фабулы, энциклопедичность в подборе тем произведений, соединение литературы с наукой и многое другое. Но барокко не было стилем эпохи, оно не подчиняло себе даже литературу целиком. Оно было только одним из направлений в искусстве.

Появление литературного направления барокко было обусловлено всем ходом развития русской литературы.

Рассмотрим кратко, как постепенно падают в XVII в. те препятствия, которые в самой литературе мешали появлению литературных направлений, как постепенно литература все более определяется в своей специфике, намечаются элементы сознательного отношения к выбору художественного метода.

Замечательно, что в процессе развития литературы, особенно к XVI и XVII вв., не только отдельные «некнижные» произведения, как уже отмечалось выше, приобретают «книжный» (то есть литературный) характер, но все увеличивается и самое количество «книжных» жанров. Появляются степенные книги, «истории». Исторические повести, которые до XVII в. носили «нерегулярный» характер, приобретают все признаки определенного жанра. Историко-бытовая повесть, которая до XVII в. также имела «нерегулярный» характер и обычно в своих поздних редакциях перерастала в житие, в XVII в. приобретает признаки устойчивого жанра. «Литературность» все сильнее проникает в летописание (особенно начиная с середины XVI в., когда весьма ощутимым становится влияние хронографа). В XVII в. появляются целые новые области литературы: виршевая поэзия и драматургия.

В этой обстановке меняется даже самое взаимоотношение литературных и нелитературных явлений. Если раньше нелитературные, «некнижные» произведения

письменности служили только основой, «отправным пунктом» для многих литературных произведений, не пытаясь заменить собой литературу, то теперь, в XVII в., целый ряд нелитературных явлений сам претендует на то, чтобы быть литературой. «Просторечие», различные «деловые» формы письменности начинают восприниматься как особые литературные стили. Так, например, «некнижные» жития — предварительные записки о святом, ранее не претендовавшие на то, чтобы представлять окончательную форму жития, теперь, в XVII в., заявляют право быть «большой литературой». Житие Аввакума, так же как и другие его произведения, — это литература, в которой «некнижный» характер произведения осознается как своеобразный литературный стиль. В самом деле, Аввакум считал себя защитником национальной самобытности, и эту национальную самобытность в литературе он видел не в «книжности» стиля, а в «просторечии». «Не ищите, — говорит он, — риторики и философии, ни красноречия, но здравым истинным глаголом последующе, поживите. Понеже ритор и философ не может быть христианин». Это беспримерное по смелости высказывание Аввакума противоречило всей литературной практике, существовавшей до него. Там «риторика», «красноречие», «красноглаголание» были неизменным идеалом всякого церковного писателя. Все литературные произведения на религиозные темы, переделываясь, приближались только к этому идеалу литературности, и именно это «красноглаголание» и «плетение словес» считались достойным выражением святости (у Епифания Премудрого, Пахомия Серба, Аникиты Льва Филолога и др.).

Житие Аввакума хотя и носит некнижный характер, однако это не «записка», не материал для более книжного жития. Это уже литература, уже вполне законченное произведение.

В творчестве Аввакума мы впервые видим сознательное обращение к бытовой речи как к определенному литературному стилю. В этом принципиальное отличие жития Аввакума от некнижных житийных записок предшествующего времени, и в частности от «записки» Иннокентия о последних днях Пафнутия Боровского, некнижного жития Зосимы, некнижного жития Михаила Клопского, некнижных элементов в посланиях Грозного, Иосифа Волоцкого и т. д. Эта сознательность обращения к бытовой речи чрезвычайно важна. Она доказывает зрелость

литературного развития. В XVII в. осуществляется победа над деловой письменностью. Многие из форм деловой письменности включаются в литературу как уже литературные явления. В XVII в., а отчасти еще в XVI в., вступает в силу сознательное обращение к жанру и стилю деловых документов (статейных списков, дипломатической переписки, челобитных и пр.).

Аналогичным образом в XVII в. мы видим не стихийное, а вполне сознательное обращение к фольклору, к фольклорным произведениям как к определенному стилю. Между фольклорностью отдельных пассажей в старшей летописи, отдельных пассажей в «Повести о разорении Рязани», фольклорностью основы «Повести о Петре и Февронии», с одной стороны, и фольклорностью «Повести о Горе Злочастии», отдельных произведений демократической сатиры XVII в. или песен Квашнина-Самарина — с другой, есть принципиальное различие. Последние произведения стремятся последовательно (в меру своих возможностей) выдержать фольклорный стиль, отчетливо ощущают жанр фольклорных произведений. Летопись же, «Повесть о разорении Рязани» и другие произведения старшей поры сознательно используют лишь факты из фольклорных произведений, стиль же фольклорных произведений проникает в книжность вместе с фактами либо стихийно, либо постольку, поскольку он не вступал в резкое противоречие с книжными жанрами.

Обострение чувства стиля демонстрируется еще на одном явлении, чрезвычайно распространенном в XVII в., — на пародии. Распространение пародий в XVII в. свидетельствует о том, что чувство стиля достигло большой высоты. Пародируются не только «жанры» деловых документов, но и церковная служба, гимнографические произведения и пр.

Пародии — это уже своеобразная форма литературной критики. Движение литературы начинает контролироваться читателем и оспариваться писателем, приобретает все более и более сознательный характер. Стиль не пронизывает собой всю деятельность человека. Это уже не стиль эпохи. Те или иные проявления стиля могут восприниматься как «чужие» и даже осмеиваться.

В XVII в. появляется также относительная стабилизация текста литературных произведений и усиливается значение авторского начала в литературе. Не следует думать, что подвижность, «текучесть» текста древнерусских

литературных произведений XI—XVI вв. была результатом только технических особенностей их размножения и распространения в древней Руси — их переписки от руки. Подвижность текста литературных произведений — в первую очередь результат особенностей литературного сознания своего времени, слабости авторского начала, силы «коллективного» начала в литературном творчестве.

В связи с этим чрезвычайно важно, что «закрепление» и стабилизация текстов литературных произведений начались раньше, чем получил широкое распространение печатный станок, еще в той же рукописной традиции. Это свидетельствует о перемене отношения к авторству, к самому произведению, что находится в связи с появлением в XVII в. первых светских профессиональных писателей (Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев и др.).

Произведения барокко получают «жесткую», определенную форму, они закреплены в не поддающейся изменению стихотворной форме. Поэтому «литературная история» произведения уже не может быть такой свободной, какой она была раньше. Она не может «перекрывать» общее литературное развитие. Вирши Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина или монаха Германа — устоявшиеся литературные произведения. Они закреплены даже внешним своим оформлением: акростихи, сложные фигуры, которые образуют стихи, сложное их оформление орнаментальными рамками в известной мере также стабилизуют их текст, не позволяют ему меняться так, как менялся текст летописей, житийной, проповеднической литературы предшествующего времени.

Знаменательно, что появление в древней Руси первого литературного направления, барокко, совпало с усиленным формированием национальных особенностей русской литературы.

Среди историков литературы и искусства принято видеть в различных стилях и направлениях проявления национальных особенностей. Так, ренессанс часто считается итальянским стилем, барокко — испанским, классицизм — французским, романтизм — германским, предромантизм — английским и т. п.[11]. Однако на самом деле

---

[11] См.: W. Friederich, Outline of Comparative Literature, 1954.

все стили эпохи и все литературные направления в той или иной мере интернациональны. Интернационален был романский стиль, затем готический и барокко. Но в каждом из них отложились и национальные особенности. Слабее всего они сказываются в романском стиле, сильнее — в готическом, наконец совсем отчетливы они в стиле барокко. И при этом замечательно, что в архитектуре меньше, а в литературе — больше. В пределах стиля барокко литературное направление барокко имеет больше всего национальных видоизменений. В древней Руси литературное барокко возникло под влиянием внутренних причин, под влиянием потребностей самого развития литературы, но было обогащено опытом украинско-белорусской литературной культуры.

*

Итак, появление литературных направлений в XVII в. сопровождалось целым рядом сопутствующих явлений: увеличением количества жанров и кристаллизацией их чисто литературных, а не только деловых функций, осознанием просторечия как особого литературного стиля, стабилизацией текста литературных произведений, появлением первых элементов литературной критики, возникновением споров по общим вопросам эстетики (Иосиф Владимиров [12], Симон Ушаков и т. д.) [13], появлением литературных пародий, что знаменовало собой вполне сознательное отношение к выбору стиля.

Было бы неправильно видеть во всех этих тесно взаимосвязанных сопутствующих явлениях единственную п р и ч и н у появления литературных направлений. Сопутствующие явления создавали только благоприятные у с л о в и я для возникновения литературных направлений, но причины были в другом — в классовом расслоении литературы. Возможность выбора направления в стиле была, одновременно, и возможностью выбора идейной позиции.

До XVII в. вся русская литература в той или иной степени была литературой феодального класса. В эту ли-

---

[12] Новейшее издание: Е. С. О в ч и н н и к о в а, Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. — Сб. «Древнерусское искусство. XVII век», М. 1964.

[13] См.: Ю. Н. Д м и т р и е в, Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — ТОДРЛ, т. IX, М.—Л. 1953.

тературу феодального класса могли проникать народные идеалы, народность художественной формы и т. д., но только в XVII в. появляются литературные произведения, созданные в среде эксплуатируемого класса, появляется демократическая литература (демократическая сатира всех видов, отдельные произведения, созданные на фольклорной основе, и т. д.). Благодаря этому в литературе усиливается и идейное расслоение, следовательно, и расслоение художественных вкусов, следовательно, и элементы литературной критики.

Вокруг произведений демократической сатиры возникает любопытная критическая литература. У нее появляются и противники и защитники, причем обсуждается самая форма этих произведений. Иван Бегичев осуждает «баснословные повести и смехотворные письма», противопоставляя их «душеполезному» чтению. Другой автор, напротив, защищает одно из самых острых сатирических произведений демократической литературы — «Службу кабаку», указывая, что она приносит «пользу добрую», оправдывает самую форму, способ осуждения кабаков [14]. Противник и защитник стоят в споре на диаметрально противоположных классовых позициях. Бегичев — представитель интересов феодального класса; защитник демократической сатиры — автор предисловия к «Службе кабаку» — стоит на позициях демократических низов.

Таким образом, литературные направления появляются не только с возникновением стилистических дифференциаций, но и с классовым расслоением литературы на литературу господствующих верхов и демократических низов. С этим расслоением возникает резкое различие идеологий, появляются различные художественные методы, создается возможность выбора художественного метода, возникают споры в области эстетики, зарождаются элементы литературной критики, появляются первые профессиональные писатели, стабилизируются тексты литературных произведений, — все это создавало необходимые условия и самую потребность в литературных направлениях.

Первое литературное направление — это то, которое мы условно называем литературой барокко и литератур-

---

[14] «Русская демократическая сатира XVII века». — Подготовка текстов, статья и комментарии члена-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц, изд-во АН СССР, М.—Л. 1954, стр. 140—141.

ным антиподом которого явилась демократическая литература XVII в., впервые сознательно опиравшаяся на просторечие и деловой документ и претворявшая их в определенный литературный стиль.

В процессе образования первых литературных направлений сыграли свою роль и внутренние законы развития литературы и общие исторические законы развития общества. То и другое сочеталось с усвоением опыта украинской и белорусской литературы. Исследования конкретного материала покажут, как то, и другое, и третье сочетались между собой.

II

# ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ



## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭТИКЕТ

Феодализм времени своего возникновения и расцвета с его крайне сложной лестницей отношений вассалитета-сюзеренитета создал развитую обрядность: церковную и светскую. Взаимоотношения людей между собой и их отношения к богу подчинялись этикету, традиции, обычаю, церемониалу, до такой степени развитым и деспотичным, что они пронизывали собой и в известной мере овладевали мировоззрением и мышлением человека. Из общественной жизни склонность к этикету проникает в искусство. Изображения святых в живописи в какой-то степени подчиняются этикету: иконописные подлинники предписывают изображение каждого святого в строго определенных положениях, со всеми присущими ему атрибутами. Этикету подчинялось также и изображение событий из жизни святых или событий священной истории.

Иконографические сюжеты византийской живописи в широкой степени зависели от этикета феодального двора. Вся третья часть труда А. Грабара «L'Empereur dans l'art byzantin» посвящена влиянию придворного ритуала на сложение основных иконографических типов — таких, как вход господень в Иерусалим, деисус, схождение во ад, вседержитель, восседающий на троне, и пр. [1].

---

[1] «L'Art impérial et l'art chrétien». — В кн.: A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936.

Помимо живописи, этикет может быть вскрыт в строительном искусстве средневековья и в прикладном, в одежде и в теологии, в отношении к природе и в политической жизни. Это была одна из основных форм идеологического принуждения в средние века. Этикетность присуща феодализму, ею пронизана жизнь. Искусство подчинено этой форме феодального принуждения. Искусство не только изображает жизнь, но и придает ей этикетные формы.

Если мы обратимся к литературе и литературному языку эпохи раннего и развитого феодализма, то и тут обнаружим ту же склонность к этикету. Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой.

В самом деле, В. О. Ключевский подобрал довольно много формул, якобы специально присущих житийному жанру[2]. А. С. Орлов сделал то же самое для жанра воинской повести[3]. Нет нужды перечислять эти формулы; они хорошо известны каждому специалисту: «за руки ся емлюще сечаху», «по удолиям кровь течаше, яко река», «стук и шум страшен бысть, аки гром», «бьяшеся крепко и нещадно, яко и земли постонати», «и поидоша полци, аки борове» и т. д. Однако ни А. С. Орлов, ни В. О. Ключевский не придали значения тому обстоятельству, что и житийные формулы и воинские формулы постоянно встречаются вне житий и вне воинских повестей, например в летописи, в хронографе, в исторических повестях, даже в ораторских произведениях и в посланиях. И это весьма важно, ибо не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь. Именно предмет, о котором идет речь, требует для своего изображения тех или иных трафаретных формул. Раз речь заходит о святом — житийные формулы обязательны, будет ли о нем говориться в житии, в летописи или в хронографе. Эти формулы

---

[2] См.: В. О. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М. 1871.

[3] См.: А. С. Орлов, 1) Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). — «Чтения в Обществе истории и древностей российских», 1902, кн. IV, стр. 1—50; 2) О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVIII вв. — «Известия Отделения русского языка и словесности АН», т. XIII, кн. 4, 1908, и др.

подбираются в зависимости от того, что говорится о святом, о каком роде событий повествует автор. Точно так же обязательны воинские формулы, когда рассказывается о военных событиях — независимо от того, в воинской повести или в летописи, в проповеди или в житии. Есть формулы, применяемые к выступлению в поход своего князя, другие — в отношении врага, формулы, определяющие различные моменты битвы, победу, поражение, возвращение с победой в свой город и т. п. Воинские формулы могут встречаться в житии, житийные формулы — в воинской повести, те и другие — в летописи или в поучении. Легко убедиться в этом, пересмотрев любую летопись: Ипатьевскую, Лаврентьевскую, одну из новгородских и др. Один и тот же летописец не только применяет различные формулы — житийные, воинские, некрологические и т. д., но по нескольку раз меняет всю манеру, стиль своего изложения в зависимости от того, пишет ли он о сражении князя или о его смерти, передает ли содержание его договора или рассказывает о его женитьбе.

Но не только выбор устойчивых стилистических формул определяется литературным этикетом, — меняется и самый язык, которым автор пишет. Легко заметить различия в языке одного и того же писателя: философствуя и размышляя о бренности человеческого существования, он прибегает к церковнославянизмам, рассказывая о бытовых делах — к народнорусизмам. Литературный язык отнюдь не один. В этом нетрудно убедиться, перечитав «Поучение» Мономаха: язык этого произведения «трехслоен» — в нем есть и церковнославянская стихия, и деловая, и народно-поэтическая (последняя, впрочем, в меньших размерах, чем первые две). Если бы мы судили об авторстве этого произведения только по стилю, то могло бы случиться, что мы приписали бы его трем авторам. Но дело в том, что каждая манера, каждый из стилей литературного языка и даже каждый из языков (ибо Мономах пишет и по-церковнославянски и по-русски) употреблен им, со средневековой точки зрения, вполне уместно, в зависимости от того, касается ли Мономах церковных сюжетов (в широком смысле), или своих походов, или душевного состояния своей молодой снохи.

Для вопроса об этикете чрезвычайно важно положение Л. П. Якубинского, что «церковнославянский язык

Киевской Руси X—XI вв. был отграничен, отличался от древнерусского народного языка не только в действительности... но и в сознании людей»[4]. В самом деле, наряду с бессознательным стремлением к ассимиляции церковнославянского и древнерусского языка следует отметить и противоположную тенденцию — к диссимиляции. Именно этим объясняется то обстоятельство, что церковнославянский язык, несмотря на все ассимиляционные процессы, дожил до XX в. Церковнославянский язык постоянно воспринимался как язык высокий, книжный и церковный. Выбор писателем церковнославянского языка или церковнославянских слов и форм для одних случаев, древнерусского — для других, а народнопоэтической речи — для третьих был выбором всегда сознательным и подчинялся определенному литературному этикету. Церковнославянский язык неотделим от церковного содержания, народно-поэтическая речь — от народно-поэтических сюжетов, деловая речь — от деловых. Церковнославянский язык постоянно отделялся в сознании писателей и читателей от народного и от делового. Именно благодаря сознанию, что церковнославянский язык — язык «особый», могло сохраняться и самое различие между церковнославянским языком и древнерусским.

Мне представляется неправильным говорить о едином литературном языке древней Руси, выделяя в этом литературном языке церковно-книжный стиль (В. Д. Левин)[5] или, более осторожно, книжно-славянский тип (В. В. Виноградов)[6]. Литературный язык древней Руси не только не был единым, но он не был и одним. Литературных языков в древней Руси было два: церковнославянский (как на западе латинский, а на востоке — санскрит, арабский, персидский, вень-янь) и древнерусский литературный язык. Только в последнем можно выделять различные типы и стили. Церковнославянский же язык, который возник на основе старославянского, был общим литературным языком восточных

---

[4] Л. П. Якубинский, История древнерусского языка, М. 1953, стр. 102—103.

[5] См.: В. Д. Левин, Краткий очерк истории русского литературного языка, М. 1963, стр. 14 и след.

[6] См.: В. В. Виноградов, Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка, М. 1958, стр. 111.

и южных славян[7] (а также румын). Нельзя думать, что в литературных языках древнерусском, древнесербском, древнеболгарском, а также в среднесербском и среднеболгарском были «стили» и «типы» церковно-книжные. Но легко заметить, что в едином церковнославянском языке, имевшем единую базу литературных памятников у восточных и южных славян (об общности этой литературной базы см. выше, стр. 5—14), были различные национальные изводы[8]. Только сознанием того, что церковнославянский язык представляет собой особый язык при наличии общих для всех южных и восточных славян памятников, списки которых переходили из страны в страну, можно объяснить общность и устойчивость этого языка при всех его национальных изводах.

Судьбы обоих литературных языков древней Руси были совершенно различны. Они не только обладали различными стилистическими функциями, но и находились в различных условиях существования. Церковнославянский язык, по происхождению своему древнеболгарский, был общим языком для многих славянских стран, с которыми древняя Русь находилась в постоянном книжном общении. Можно говорить о русской рецензии (варианте) церковнославянского языка, о рецензиях сербской, болгарской, румынской и рассматривать их изменения по векам. Однако надо при этом не упускать из вида, что церковнославянский язык как целое находился в постоянном внутреннем интенсивном взаимодействии и по вертикали и по горизонтали: воздействие языка памятников прошлых эпох постоянно сказывалось на языке памятников новых; произведения, написанные на церковнославянском языке в одной из славянских стран, перемещались в другие страны. Отдельные, особенно авторитетные произведения сохраняли свой язык на много столетий. На них равнялись по языку и новые произведения — во всех странах. В этом своеобразие истории церковнославянского языка, традиционного, устойчивого, малоподвижного. Это был язык традиционного богослужения, традиционных церковных

---

[7] См.: Н. И. Толстой, К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян. — «Вопросы языкознания», 1961, № 1.

[8] См.: А. В. Исаченко, К вопросу о периодизации истории русского языка. — «Вопросы теории и истории языка. Сборник статей в честь проф. Б. А. Ларина», Л. 1963, стр. 152—154.

книг. Книги богослужебного и церковного характера первых веков славянской письменности были такими же образцами, как прориси и сколки в иконописании.

Русский литературный язык, напротив, не имел таких образцов. Он был связан с живым, устным языком канцелярий, судебных учреждений, официальной политической и общественной жизни. Деловой язык менялся значительно живее церковнославянского. Представляет очень большой интерес вопрос: что было сильнее в этом русском литературном языке — традиция письменная или традиция устная, с которой он был связан.

По своим типам (в разной сфере употребления, в различных областях, в своих хронологических различиях) русский литературный язык был гораздо разнообразнее, чем язык церковнославянский, менее устойчив, менее замкнут. Он не имел той неподвижной базы «образцов», которой обладал язык церковнославянский. В нем не было стремления к «самоочищению» от чуждых форм. Он не в такой мере осознавался как явление определенного, высокого стиля. Напротив, стили в русском литературном языке могли быть различными: достаточно сравнить язык первой новгородской летописи с языком «Русской Правды», Галицко-Волынской летописи с языком «Моления Даниила Заточника». Однако, при всем разнообразии своих стилей, по своей системе (грамматической, фонетической, лексической) это был все же один язык, отличный от языка церковнославянского.

Оба литературных языка древней Руси — русский и церковнославянский — находились в постоянном взаимодействии. Литературный этикет требовал иногда быстрых переходов от одного языка к другому. Эти переходы совершались порой на самых коротких дистанциях — в пределах одного произведения. Но взаимодействие литературных языков не было равноправным. Церковнославянские формы и слова переходили в русский литературный язык «навсегда», получали здесь стилистические оттенки и смысловые нюансы (движение здесь совершалось от стиля к смыслу), они постоянно обогащали русский литературный язык. Обратное воздействие было иным. Отдельные проникновения русского литературного языка в церковнославянский систематически изгонялись из последнего.

Средневековые книжники резко ощущали различие письменного языка и устного. Поэтому нельзя себе пред-

ставлять письменный русский литературный язык как простую письменную фиксацию койне, общего языка различных административных центров. Это была какая-то мало еще ясная для нас трансформация устного языка, — трансформация, в которой были какие-то свои правила и свой этикет. Тем не менее культура устной речи в письменном литературном русском языке явственно давала себя знать. В свое время я пытался вскрыть устные основы русского литературного языка XI—XII вв. [9]

Письменный литературный русский язык был связан не только с койне важнейших административных центров Руси. В одной из своих разновидностей он трансформировал и переносил в письменность язык устной народной поэзии, обладавший особой стилистической функцией и владевший своими поэтическими формулами и поэтической лексикой. В этой своей разновидности русский литературный язык был так же, как и церковнославянский язык, поэтически приподнят над языком обыденным. Эта разновидность русского литературного языка не имела «сплошного» развития от XI в. до XVII в. включительно. Разновидность эта давала себя знать то в «Поучении» Мономаха, то в Ипатьевской летописи, то в «Слове о погибели Русской земли», то в «Повести о разорении Рязани Батыем», но больше всего она представлена в «Слове о полку Игореве», отразившись через последнее в «Задонщине». В XVII в. язык устной народной поэзии вошел в литературу через «Повести об Азове», «Повесть о Сухане», «Повесть о Горе Злочастии» и другие поэтические произведения демократической литературы.

Все изложенное обусловило собой крайнюю сложность развития языка литературы в древней Руси с ее

---

[9] См.: Д. С. Лихачев, 1) Русский посольский обычай XI—XIII вв. — «Исторические записки», т. 18, М. 1946; 2) Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве». — «Слово о полку Игореве», сборник исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л. 1950. Отмечу попутно, что в этих статьях я имел в виду именно древнерусский литературный язык (по преимуществу язык летописей и «Слова о полку Игореве»), отличный от литературного языка церковнославянского. Нет оснований считать меня последователем взглядов С. П. Обнорского, как это предполагает В. В. Виноградов («Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка», М. 1958, стр. 3).

двумя литературными языками — церковнославянским и русским, из которых последний обладал еще несколькими типами[10].

Любопытно, что при всей устойчивости сознания «особности» церковнославянского языка содержание этого сознания менялось. До XVII в. церковнославянский язык был прежде всего языком церковным, но в XVIII и XIX вв. отдельные церковнославянизмы «секуляризировались», они стали признаком высокого, поэтического языка вообще. До XVIII в. всякий торжественный стиль был до известной степени окрашен церковностью. Поэтому даже светские торжественные сюжеты, изложенные в памятниках древнерусской литературы церковнославянским языком, приобретали этот церковный характер. В XVIII в. церковнославянский язык мог уже употребляться для чисто светских сюжетов, не окрашивая их церковностью. Точно так же менялось представление об «особности» делового языка. Было бы чрезвычайно важно изучить в будущем историческую изменяемость содержания этого сознания «особности» того или иного языка.

Итак, употребление церковнославянского языка явно подчинялось в средние века этикету, церковные сюжеты требовали церковного языка, светские — русского.

Этот средневековый этикет в употреблении соответствующего языка или стиля языка наблюдался не только на Руси. Он еще значительнее в средневековых литературах многих других стран. Вот почему нам, вслед за Л. П. Якубинским, представляется неправильным следующее положение А. А. Шахматова, занимающее центральное место в его концепции происхождения и развития русского литературного языка: что церковнославянский язык с первых же лет своего существования на русской почве стал «неудержимо ассимилироваться народному языку, ибо говорившие на нем русские люди не могли разграничить в своей речи ни свое произношение, ни свое словоупотребление и словоизменение от усвоенного ими церковного языка»[11]. Нет нужды приводить примеры сознательного стремления к разграни-

---

[10] Как отмечает В. В. Виноградов, язык литературы не есть еще литературный язык.

[11] А. А. Шахматов, Очерк современного русского литературного языка, М. 1941, стр. 61. (Разрядка моя. — *Д. Л.*)

чению церковнославянского и русского языка, церковнославянских и русских форм, стремления задержать ассимиляцию. В основе всех этих стремлений лежат требования литературной обрядности, подчиняющие себе соображения стилистического порядка.

*

Итак, требования литературного этикета порождают стремление к разграничению употребления церковнославянского языка и русского во всех его разновидностях; эти же требования вызывают появление различных формул — воинских, житийных и пр. Однако литературный этикет не может быть ограничен явлениями словесного выражения. В самом деле, не все из того, что было отмечено А. С. Орловым в качестве словесных формул, является действительно явлением только словесным. Так, например, среди различных «воинских формул» А. С. Орлов упоминает «помощь небесной силы» русскому войску, эта помощь может осуществляться по-разному: враги то «гоними гневом божиим», то «гневом божиим и святой богородицы»; иногда бог «влагает страх» в сердца врагов; иногда враги бывают гонимы «невидимою силою», а иногда ангелами и т. д.[12] Это трафарет ситуации, а не словесного ее выражения. Словесное выражение этого трафарета может быть различным, точно так же как и различных других трафаретов ситуации в описании собирания, выступления войска и нападения, в описании жизни святого — его рождения от благочестивых родителей, удаления в пустыню, подвигов, основания монастыря, благочестивой смерти и посмертных чудес.

Дело, следовательно, не только в том, что определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям, но и в том, что самые эти ситуации создаются писателями именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям: князь молится перед выступлением в поход, его дружина обычно малочисленна, тогда как войско противника громадно и враг выступает «в силе тяжце», «пыхая духом ратным», и т. д.

---

[12] А. С. Орлов, Об особенностях формы русских воинских повестей, стр. 37—49.

Литературные каноны ситуаций могут быть продемонстрированы хотя бы на «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба». Как и большинство литературных произведений средневековья, «Чтение» от начала до конца пронизано обостренным чувством этикета. Описывая жизнь Бориса и Глеба, автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя святым. Он вкладывает в их уста пространные выражения кротости и благочестия, описывает их покорность старшему брату — Святополку, их отказ от сопротивления убийцам, объясняет те из их поступков, которые несколько расходятся с общепризнанным представлением о святости (например, женитьбу Бориса). Распределяя роли среди действующих лиц, автор озабочен подысканием образца в прошлом: Владимир — второй Константин, Борис — Иосиф Прекрасный, Глеб — Давид, Святополк — Каин и т. д.

Этикет требует определенной «воспитанности». Этикет литературный и «благовоспитанность» в жизни находятся в тесной взаимозависимости. Киевляне при крещении ведут себя совершенно «прилично». Все идут креститься, и «ни поне единому супротивляющуся, но аки издавьна научены, тако течаху, радующеся, к крещению»[13]. Эти слова знаменательны: люди ведут себя как «издавна» наученные — благовоспитанность ведь дается именно научением и воспитанием. Они «радуются» — этого также требует благовоспитанность. Борис, как только становится «в разуме», ищет образцов для подражания. Он обращается к богу с молитвой: «Владыко мой, Исусе Христе, сподоби мя, яко единого от тех святых, и даруй ми по стопам их ходити»[14]. Это молитва об этикете, и она вложена в уста Бориса также по этикету — житийному. Этикетна, следовательно, даже сама просьба о соблюдении этикета!

Откуда берется этот этикет ситуаций? Здесь предстоит произвести многие разыскания: часть этикетных правил взята из жизненного обихода, из реальной обрядности, часть создалась в литературе. Примеры жизненно-реального этикета многочисленны. Здесь в основном этикет церковный и княжеский (верхов феодального

---

[13] Д. И. Абрамович, Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им, Пг. 1916, стр. 5.

[14] Там же.

общества). Так, например, в цитированном уже нами «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба», когда Владимир посылает Бориса против печенегов, Борис прощается с отцом по этикету своего времени: «Блаженый же пад поклонися отцю своему и облобыза честнеи нозе его, и пакы въстав, обуим выю его, целоваше с слезами»[15]. Агиограф конца XI в. не был свидетелем этого прощания и не мог найти описания его в предшествующих устных и письменных материалах: он сочинил эту сцену, исходя из представлений о том, как она должна была бы совершиться, принимая во внимание благовоспитанность и идеальность обоих действующих лиц.

Большинство «распространений» предшествующих редакций именно этого рода. Характерный пример: появление описания похорон Евпатия Коловрата в одной из редакций XVI в. «Повести о Николе Заразском». Этого описания не было в первых редакциях, оно создано на основе обряда и обычая в XVI в., когда в силу ряда причин явилась потребность почтить главного героя «Повести» пышными похоронами[16].

Следует особо отметить, что взятым из жизни, из реальных обычаев этикетным нормам подчинялось только поведение идеальных героев. Поведение же злодеев, отрицательных действующих лиц этому этикету не подчинялось. Оно подчинялось только этикету ситуации — чисто литературному по своему происхождению. Поэтому поведение злодеев не поддавалось этикетной конкретизации в той же мере, как и поведение идеальных героев. В их уста реже вкладываются вымышленные речи. Злодеи идут рыкающе, «акы зверие дивии, поглотити хотяще праведьнаго»[17]. Они сравниваются со зверями и, как звери, не подчиняются реальному этикету, однако само сравнение их со зверями — литературный канон, это повторяющаяся литературная формула. Здесь литературный этикет целиком рождается в литературе и не заимствуется из реального быта.

---

[15] Д. И. Абрамович, Жития св. мучеников Бориса и Глеба. . ., стр. 7.

[16] См.: Д. С. Лихачев, Повести о Николе Заразском. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VII, М.—Л. 1949, стр. 338.

[17] Д. И. Абрамович, Жития св. мучеников Бориса и Глеба. . ., стр. 10.

Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны можно объяснить и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое. В этих переносах нет сознательного стремления обмануть читателя, выдать за исторический факт то, что на самом деле взято из другого литературного произведения. Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые *должны* были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые *должны* были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю, и т. д. Должное и сущее смешиваются. Писатель считает, что этикетом целиком определялось поведение идеального героя, и он воссоздает это поведение по аналогии. Так оправдываются, например, заимствования в житии Довмонта из жития Александра Невского. Заимствования эти идут в первую очередь по линии соблюдения этикета. Сборы на врагов — этикетный момент, и Довмонт выступает в поход так же, как и Александр Невский. Довмонт падает на колено перед алтарем, как Александр; молится, как Александр; получает благословение от игумена, подобно тому как Александр получает его от архиепископа; идет на врагов «с малою дружиною», как и Александр. Перенося все эти этикетные моменты из жития Александра в свое произведение, автор жития Довмонта отнюдь не предполагал, что он совершает литературную кражу, погрешает против истины, выдумывает.

Определяя художественный метод древнерусской литературы, недостаточно сказать, что он клонился к идеализации. Есть разные формы идеализации в литературе. Идеализация средневековая в значительной степени подчинена этикету. Этикет в ней становится формой и существом идеализации. Этикет же объясняет заимствования из одного произведения в другое, устойчивость формул и ситуаций, способы образования «распространенных» редакций произведений, отчасти интерпретацию тех фактов, которые легли в основу произведений, и мн. др.

Древнерусский писатель с непобедимой уверенностью влагал все исторически происшедшее в соответствую-

щие церемониальные формы, создавал разнообразные литературные каноны. Житийные, воинские и прочие формулы, этикетные саморекомендации авторов, этикетные формулы интродукции героев, приличествующие случаю молитвы, речи, размышления, формулы некрологических характеристик и многочисленные требуемые этикетом поступки и ситуации повторяются из произведения в произведение. Авторы стремятся все ввести в известные нормы, все классифицировать, сопоставить с известными случаями из священной истории, снабдить соответствующими цитатами из священного писания и т. д. Средневековый писатель ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык заранее установленному «чину». Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он следует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным, эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т. д. Писатель жаждет ввести свое творчество в рамки литературных канонов, стремится писать обо всем «как подобает», стремится подчинить литературным канонам все то, о чем он пишет, но заимствует эти этикетные нормы из разных областей: из церковных представлений, из представлений дружинника-воина, из представлений придворного, из представлений теолога и т. д. Единства этикета в древней русской литературе нет, как нет и требований единства стиля. Все подчиняется своей точке зрения. Воинские эпизоды описываются писателем согласно представлениям воина об идеальном воине, житийные — согласно представлениям агиографа. Он может переходить от одних представлений к другим, всюду стремясь писать согласно «приличествующим случаю» представлениям, в «приличествующих случаю» словах.

Нечто подобное мы видим в древнерусской живописи: там каждый объект изображается с той точки зрения, с которой он может быть лучше всего показан. Нет единой точки зрения художника — есть множество точек зрения, особых для каждого предмета изображения или группы предметов.

Из чего слагается этот литературный этикет средневекового писателя? Он слагается: 1) из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; 2) из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению; и 3) из представлений о том, какими словами должен описывать писатель совершающееся. Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, как бы предустановленную, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне — предметами изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения.

Было бы неправильно усматривать в литературном этикете русского средневековья только совокупность механически повторяющихся шаблонов и трафаретов, недостаток творческой выдумки, «окостенение» творчества и смешивать этот литературный этикет с шаблонами отдельных бездарных произведений XIX в. Все дело в том, что все эти словесные формулы, стилистические особенности, определенные повторяющиеся ситуации и т. д. применяются средневековыми писателями вовсе не механически, а именно там, где они требуются. Писатель выбирает, размышляет, озабочен общей «благообразностью» изложения. Самые литературные каноны варьируются им, меняются в зависимости от его представлений о «литературном приличии». Именно эти представления и являются главными в его творчестве. Вот почему мы предпочитаем говорить о литературном этикете, а не просто о литературных трафаретах и шаблонах, которые, кстати сказать, могут не только творчески меняться, но и вовсе отсутствовать в повествовании о том или ином сложном событии. Воинская формула или повторяющаяся ситуация — это только часть литературного этикета, при этом иногда не самая даже главная. Повторяющиеся формулы и ситуации вызываются требованиями литературного этикета, но сами по себе еще не являются шаблонами. Перед нами творчество, а не механический подбор трафаретов, — творчество, в котором писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем, не столько изобретая новое, сколько комбинируя старое.

Литературный этикет русского средневековья нуждается в своем изучении прежде всего как явление идео-

логии, мировоззрения, идеализирующих представлений о мире и обществе. Если мы станем изучать литературные каноны — все эти воинские формулы, формулы житийные, этикетные положения и т. д. — вне охватывающего их литературного этикета и мировоззрения, мы не уйдем дальше элементарного составления картотеки литературных канонов и не поймем претерпеваемых этими литературными канонами изменений, не поймем мы и эстетической ценности литературы, с ними связанной.

Итак, изучение литературных канонов русского средневековья, начатое трудами В. О. Ключевского и А. С. Орлова, должно быть, во-первых, значительно расширено (помимо словесных формул, следует изучать нормы выбора языка и стиля, литературные каноны в построении сюжета, отдельных ситуаций, характера действующих лиц и т. д.), а во-вторых, самые литературные каноны необходимо рассматривать как следствие этикетности средневекового мировоззрения и объяснять их в связи со средневековыми представлениями о должном [18].

*

Литературный этикет, как мы уже сказали, вызывал особую традиционность литературы, появление устойчивых стилистических формул, перенос целых отрывков одного произведения в другое, устойчивость образов, символов-метафор, сравнений и т. д.

Некоторым исследователям эта традиционность казалась результатом косности «древнерусского сознания», его неспособности воодушевляться новым, то есть результатом простого недостатка творческого начала. Между тем традиционность древнерусской литературы — факт определенной художественной системы, факт, тесно связанный со многими явлениями поэтики древнерусских литературных произведений, явление художественного метода. Стремление к новизне, к обновлению художественных средств, к приближению художественных средств к изображаемому — принцип, в полной мере

---

[18] Отсылаю к статье О. В. Творогова: «Задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси». — «Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII веков», ТОДРЛ, т XX, М.—Л. 1964.

развившийся в новой литературе. Поэтому стремление к «остранению», к неожиданности, к обновлению своего восприятия мира отнюдь не является извечным свойством литературного творчества, как это казалось и продолжает казаться многим литературоведам [19].

В средневековье отношение к литературному приему иное: традиционность приема не воспринимается как его недостаток. Поэтому нет специфического для литературы нового времени стремления скрывать прием или его «обнажать». Прием «нормален». Он полагается при изображении событий и явлений. Он требуется литературным этикетом. Он вызывает у читателя определенный рефлекс, служит сигналом для создания у читателя определенного настроения.

Эффект неожиданности не имел в древнерусском литературном произведении большого значения: произведение перечитывалось по многу раз, его содержание знали наперед. Древнерусский читатель охватывал произ-

---

[19] В частности, Б. В. Томашевский различает во всяком литературном произведении ощутимые (заметные) и неощутимые (незаметные) приемы. Об ощутимых приемах Б. В. Томашевский пишет следующее: «Причина ощутимости приема может быть двоякая: их чрезмерная старость и их чрезмерная новизна. Изжитые, старые, архаические приемы ощутимы как назойливый пережиток, как потерявшее свой смысл явление, продолжающее существовать в силу инерции, как мертвое тело среди живых существ. Наоборот, новые приемы поражают своей непривычностью, особенно если они берутся из репертуара, до сих пор запрещенного (например, вульгаризмы в высокой поэзии)» (Б. В. Томашевский, Теория литературы. Поэтика, изд. 5-е, М.—Л. 1930, стр. 157). С точки зрения Б. В. Томашевского, литература всегда стремится освободиться от традиционных приемов, скрывая их или, напротив, обнажая. Приемы рождаются, живут, стареют, умирают (там же, стр. 158). Однако даже для литературного сознания нового времени традиционность играет свою положительную роль в поэтических системах классицизма и романтизма (см.: Л. Я. Гинзбург, О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике. — «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В. М. Жирмунского», М.—Л. 1964). Известно, что очень многие направления в искусстве обязывали писателей подчиняться определенным канонам. Так, Буало предписывал писателям следовать классическим образцам. Вот что справедливо пишет Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике»: «Французский классицизм был кульминацией литературного мышления канонами. Он довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателем. Свою разработанную жанрово-стилистическую иерархию классицизм строил на точной иерархии ценностей религиозных, государственных, этических» (Л. Я. Гинзбург, О лирике, изд-во «Советский писатель», М.—Л. 1964, стр. 10—11).

ведение в целом: читая его начало, он знал, чем оно кончится. Произведение развертывалось перед ним не во времени, а существовало как единое, наперед известное целое. Во всяком случае, литература была менее «временным» искусством, чем в новое время, когда читатель, читая, ждет, чем произведение кончится. Соответственно динамические элементы литературы, которые так подчеркивал Ю. Тынянов [20], играли в средневековой литературе заметно меньшую роль, чем в литературе новой.

Средневековый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном «действии», своеобразном «богослужении». Писатель средневековья не столько изображает жизнь, сколько преображает и «наряжает» ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель — церемониймейстер. Он пользуется своими формулами как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит «приличиями». Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены. Литературное произведение рассчитано не на индивидуального, отдельного читателя, хотя произведение не только читается вслух для многих слушателей, но и отдельными читателями.

Для нас произведение «оживает» в чтении. Произведение существует в его воспроизведении читателем — вслух или про себя. Напротив, средневековый книжник, создавая или переписывая произведение, создает известное литературное «действо», «чин». Чин этот существует сам по себе. Поэтому-то произведение надо красиво переписать, переплести в дорогой переплет. Это точка зрения средневекового «реализма» (философского течения, противоположного номинализму) — точка зрения целиком идеалистическая, предполагающая реальность существования идей. Литературное произведение живет «идеальной» и вполне самостоятельной жизнью. Читатель не «воспроизводит» в своем чтении это произведение, он лишь «участвует» в чтении, как участвует молящийся в богослужении, присутствующий при известной торжественной церемонии. Торжественность, известная пышность, церемониальность литературы — неотъемлемое качество литературы, оно неотделимо от ее этикетности, употребления одних и тех же церемониальных приемов.

---

[20] Ю. Тынянов, О литературном факте. — «ЛЕФ», 1924, № 2.

К этому вопросу о трафаретности, связанной с идеалистичностью художественных методов древнерусской литературы, мы еще будем неоднократно возвращаться. Забегая несколько вперед, следует все же отметить, что это лишь одна сторона литературы. Наряду с ней существует и ей противоположная, как бы некий противовес — это стремление к конкретности, к преодолению канонов, к реалистическому изображению действительности. На этом вопросе мы также еще остановимся в дальнейшем (см. раздел «Элементы реалистичности»).

Одна из интереснейших задач поэтики — выяснение причин, по которым в литературе вырабатывались определенные поэтические формулы, образы, метафоры и пр. В лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» А. Н. Веселовский писал: «... не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»[21].

Как видно из приведенного отрывка, А. Н. Веселовский считал, что традиционность формул, мотивов, образов и прочего зависела от известной косности литературного творчества. Думаю, что здесь дело не в косности, а в определенной эстетической системе. И эту систему необходимо изучить, так же как и причины, по которым эта система постепенно отмирала, заменяясь другой системой. Здесь нужно вспомнить о некоторых особенностях литературного развития в средние века.

Ю. Тынянов в статье «О литературном факте» выдвинул особый принцип литературного развития — борьбу с автоматизацией: «...при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции — диалектически намечается противоположный кон-

---

[21] А. Н. Веселовский, Историческая поэтика. Л. 1940, стр. 51.

структивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции»[22]. Принцип автоматизации и борьбы с ней в литературе предполагает хорошее чувство современности в читателях литературы. Этого не было в древней Руси. Там произведения жили многими столетиями. Произведения старые иногда интересовали даже больше, чем произведения только что созданные (интересовала «авторитетность» произведения как исторического документа, как произведения, значительного в церковном отношении и т. д.). Поэтому не осознавалась и смена литературных явлений. В письменности было «одновременно», а вернее, вневременно, все, что написано сейчас или в прошлом. Не было ясного сознания движения истории, движения литературы, не было понятий прогресса и современности, следовательно, не было представлений и об устарелости того или иного литературного приема, жанра, идеологии и пр.

Литература развивалась не потому, что что-то «устаревало» в ней для читателя, «автоматизировалось», искало «остранения», «обнажения приема» и пр., а потому, что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требовали введения новых тем, создания новых произведений.

Литература еще в меньшей степени, чем в новое время, подчинялась внутренним законам развития.

Освобождение от старых изобразительных средств идет в средние века не путем их обнаружения и последующего отмирания, ибо само по себе обнаружение традиционного приема, формулы, мотива ни в коей мере не требует их удаления, а путем их чрезмерной «формализации», чрезмерного внешнего развития за счет потери внутреннего содержания, ослабления значимости в новых исторических и историко-литературных условиях.

В новой литературе в традиционной формуле или в традиционном мотиве отмирает, перестает быть действенной прежде всего сама внешняя сторона формулы и мотива, в древнерусской литературе содержание отмирает, формула и мотив «окаменевают». Формула

---

[22] Ю. Тынянов, О литературном факте, стр. 108; ср. также: Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л. 1929, стр. 17.

и мотив могут наполняться другим содержанием, в связи с чем отмирает их этикетность, строгость их употребления в определенных случаях. Исчезает функция этикетных формул и мотивов раньше, чем исчезают сами эти формулы и мотивы. Происходит наполнение литературных произведений «беспризорными» формулами и традиционными мотивами, лишившимися своих традиционных, стабилизирующих их «причалов».

*

Система литературного этикета и связанных с нею литературных канонов, которые никак нельзя приравнивать к штампам, продержалась в древней русской литературе несколько веков. В конце концов, несмотря на то, что система эта способствовала «плодовитости» литературы, облегчала появление новых произведений, она вела к некоторой замедленности литературного развития в целом, хотя никогда не подчиняла его окончательно. В частности, так называемые элементы реалистичности в древней русской литературе, наличие которых усматривается в ряде древнерусских повестей о феодальных преступлениях (в рассказах об ослеплении Василька Теребовльского, убийстве Игоря Ольговича, преступлении Владимирки Галицкого, убийстве Андрея Боголюбского, смерти Владимира Васильевича Волынского, ослеплении Василия II Дмитриевича, смерти Дмитрия Красного и т. д.), являются нарушением литературных канонов. Эти нарушения постепенно нарастают. В литературе исподволь развиваются силы, которые боролись с литературным этикетом, с литературными канонами, вели к их разрушению.

Как произошло падение системы литературных канонов? Процесс этот очень интересен. С образованием Русского централизованного государства литературный этикет, казалось бы, не только не ослабевает, но, напротив, становится необыкновенно пышным. Возьмем, например, воинские формулы «Казанской истории», «Летописца начала царствования», «Степенной книги» или «Повести о нахождении на Псков Стефана Батория». Они значительно пространнее и вычурнее, чем в Ипатьевской летописи. Авторы не довольствуются их краткой устойчивой формой. Они вводят различного рода «распространения», стремятся к соединению пышности с на-

глядностью и т. д. Но в результате такого рода разрастания литературных канонов теряется их устойчивость.

При этом надо обратить внимание вот на какое обстоятельство: разрушение литературных канонов совершалось одновременно с пышным развитием этикета в реальной жизни. Изучение зависимости снижения роли литературных канонов от подъема значения этикета в государственной практике представляет очень большой интерес для литературоведения.

В самом деле, обрядовая сторона жизни Русского государства достигла высокой степени развития в XVI в. Литература вынуждена была воспроизводить содержание разрядных книг, чина венчания на царство, описывать сложные церемонии. Литературе как искусству угрожала серьезная опасность. Одновременно писатели стремятся поэтому оживить церемониальную сторону своих описаний реально наблюденными подробностями. Усложнение этикета встречается с ростом реалистических элементов в литературе, о причинах которого мы будем говорить в дальнейшем. Это парадоксальное сочетание усложнения литературного этикета с усилением элементов реалистичности отчетливо заметно, например, в «Казанской истории». Вот как описывается в ней открытие заседания боярской думы. Бояре садятся на свои места согласно местническим традициям и произносят подобающие случаю речи. Перед выступлением русских войск устраивается их смотр, воины являются «изодевшеся в пресветлая своя одеяния и со всеми отроки своими, тако же и добрыя своя коня во утварех красных ведуще», и особо подчеркивается, что все было именно так, «яко достоит быти на ратех воеводам»[23], то есть что все совершалось согласно этикету. Но вот то обстоятельство, что собранного в Москву войска было так много, что в городе не было места ни по улицам, ни «по домам людским» и приходилось размещаться около посадов «по полю и по лугом в шатрех своих», а царь наблюдал за прохождением войска, стоя «на полатных своих лествицах»[24], — это уже детали, жизненно наблюденные и никаким этикетом не предусмотренные.

---

[23] «Казанская история». Подготовка текста, вступительная статья и примечания Г. Н. Моисеевой, М.—Л. 1954, стр. 117.
[24] Там же.

Точно так же происходит столкновение развития этикета с развитием склонности конкретизировать изложение в прямой речи. Речь Грозного к своим воеводам в «Казанской истории» в точности воспроизводит отдельные формулы из обращения русских князей к дружинникам перед битвами, но, в отличие от кратких княжеских ободрений XII—XIII вв., речь Грозного пышна и пространна, отдельные формулы конкретизированы, сравнения развиты, им придана наглядность, смысл их разъяснен[25].

Этим же путем идет и подновление этикетных формул. Так, например, формула «яко по удолиям крови тещи» приобретает зрительно представимые черты: «...яко великия лужи дождевныя воды́, кровь стояше по ниским местом и очерленеваше землю»[26].

Обобщая, можно сказать, что явления литературного этикета стремятся в XVI—XVII вв. к увеличению, к возрастанию и тем самым от состояния организации и дифференциации переходят в состояние смешения и слияния с окружающими формами. Устойчивый, краткий и компактный вначале, этикет становится затем все более пышным и одновременно расплывчатым и постепенно растворяется в новых литературных явлениях XVI и XVII вв. И это отнюдь не вследствие «внутренних законов» развития литературы и литературного языка. Происходит крушение этикетности вообще, связанное с изменениями существа порождающего ее феодализма. Дело в том, что с образованием централизованного государства пышность этикета возрастает, однако этикет перестает быть жизненно необходимой для феодализма формой идеологического принуждения: в централизованном государстве формы внешнего, прямого принуждения достаточно разнообразны и надежны. Нужна пышность этикета, но не очень необходима его принудительность. Из явления идеологического п р и н у ж д е н и я этикет стал явлением о ф о р м л е н и я государственного быта. Процесс падения литературного этикета совершается поэтому и другим путем: этикетный обряд существует, но он отрывается от ситуации, его требующей; этикетные правила, этикетные формулы остаются и даже разрастаются, но соблюдаются они крайне неумело, упо-

---

[25] См.: «Казанская история», стр. 137—138.
[26] Там же, стр. 156.

требляются «не к месту», не в тех случаях, когда они нужны. Этикетные формулы применяются без того строгого разбора, который был характерен для предшествовавших веков. Формулы, описывающие действия врагов, применяются к русским, а формулы, предназначенные для русских, — к врагам. Расшатывается и этикет ситуации. Русские и враги ведут себя одинаково, произносят одинаковые речи, одинаково описываются действия тех и других, их душевные переживания.

Яркие примеры этих смешений литературного этикета дает одно из лучших литературных произведений XVI в. — «Казанская история». Разительное нарушение литературного этикета представляет собой в «Казанской истории» описание выступления русского войска из Коломны. Автор «Казанской истории» говорит о русском войске в образах, которые раньше можно было применить только к войску врага: русских воинов было так много, как у вавилонского царя, когда он наступал на Иерусалим: «...яко же о приходе вавилонскаго царя ко Иерусалиму и пророчествова Иеремея: от яждения бо, рече, громов колесниц его, и от ступания коней и слонов его потрясется земля, сице бысть зде. И поиде царь князь великий чистым полем великим х Казани со многими языцы реченными, служащими ему, с Русью, и с татары, и с черкасы, и с мордвою, и со фряги, и с немцы, и с ляхи, в силе велице и тяжце зело, треми пути, на колесницах и на конех, четвертым же путем реками, в лодиях, водя с собою воя шире Казанския земли» [27]. Перед нами описание выступления врага Русской земли с «двунадесятьми языками», но отнюдь не великого князя русского с русским войском. Элементы этого описания взяты из описания нахождения Батыя на Киев в Ипатьевской летописи [28]. Царь Иван Грозный подступает к Казани «не хуждеше Антиоха явленнаго егда прииде Иерусалим пленовати» [29]. Правда, автор «Казанской истории» делает оговорку: «...но он (Антиох. — *Д. Л.*) неверен и поган, и хотяше закон жидовский потребити, и церков божию осквер-

---

[27] «Казанская история», стр. 124.

[28] Ср. в Ипатьевской летописи под 1240 г. (Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), т. II, СПб. 1908, стлб. 784): «...и не бе слышати от гласа скрипания телег его, множества ревения вельблуд его, и рьжания от гласа стад конь его. И бе исполнена земля Руская ратных».

[29] «Казанская история», стр. 127.

нити и разорити, се же (Иван Грозный. — *Д. Л.*) верный и на неверных и за беззаконие к нему и за злодеяние их прииде погубити их» [30], но оговорка эта не спасает неловкости, и дальнейшее описание прихода русских войск под Казань прямо напоминает обычные подступы вражеского войска на Русь: «И наполни (Грозный. — *Д. Л.*) всю Казанскую землю воями своими, конники и пе́шцы; и покрышася ратью поля и горы и подолия, и разлетешася аки птица по всей земли той, и воеваху, и пленяху Казанскую землю и область всюде, невозбранно ходяще и на вся страны около Казани и до конец ея. И быша убиение человеческая велика, и кровми полияся варварьская земля; блата и дебри, и езера и реки намостишася черемискими костми. Земля бо бе Казанская реками, и е́зерами, и блаты велми наводнена. За согрешение же к богу казанских людей лета того ни едина капля дождя с небеси на землю не паде: от солнечного бо жара непроходныя тыя места, дебри, и блата, и речица вся преизхоша; и полцы рустии по всей земле непроходными пути безнужно яздяху, кои любо камо хотяше, и стадо скотия предугоняху» [31]. Этот своеобразный плач по Казанской земле представляет собой неслыханное нарушение этикета, и нарушение это не единственное; подобные нарушения встречаются на каждом шагу: воинские формулы сохранены, но применяются они и к своим и к врагу без особого разбора. Литературная «воспитанность» автора «Казанской истории» ограничивается немногими оговорками, подчеркивающими его сочувствие русским, и только. Сходство Ивана Грозного с врагом увеличивается оттого, что, подступив к Казани, Иван дивится ее красоте, так же как Меньгу-хан дивился красоте Киева: «...и смотряше стенныя высоты и мест приступных, и увидев, и удивися необычной красоте стен и крепости града» [32]. Как и в «Повести о разорении Рязани Батыем», казанцы бьются на вылазках против русских: «един бо казанец бияшеся со сто русинов, и два же со двема сты» [33].

---

[30] «Казанская история», стр. 127.

[31] Там же.

[32] Там же. Ср. в Ипатьевской летописи под 1237 г. (ПСРЛ, т. II, стлб. 782): «...видив град (Киев. — *Д. Л.*), удивися красоте его и величеству его».

[33] Там же, стр. 131. Ср. в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «Един (рязанец. — *Д. Л.*) бьяшеся с тысящей, а два со тмою» (ТОДРЛ, т. VII, М.—Л. 1949, стр. 290).

Описание приступа русских войск к Казани напоминает описание осады Рязани Батыем: русские приступают к Казани день и ночь сорок суток, «не дающи от труда поспати казанцем, и многи козни стенобитныя замышляющи, и много трудящеся, аво тако, ово инако, инии же что успеша и ни чем же град вредиша; но яко великая гора каменная, твéрда стояху град и недвижимо никуда же, от силнаго биения пушечнаго ни шатаяся, ни позыбаяся. И недомышляхуся стенобитнии бойцы, что сотворити граду»[34].

Речи казанцев необычны для врагов. Они исполнены воинской доблести и мужества, верности родине, ее обычаям и религии. Казанцы говорят друг другу, укрепляя себя на брань: «Не убоимся, о храбрыя казанцы, страха и прещения московскаго угауби (так! — *Д. Л.*) и многия его силы руския, аки моря биющагося о камень волнами и аки великаго леса шумяща напрасно, селик имуще град наш тверд и велик, ему же стены высокия и врата железная и люди в нем удалы велми, и запас мног и доволен стати на десять лет в прекормление нам. Да не будем отметницы добрыя веры нашия срацынския и не пощадим пролити крови своея, да ведóми не поидем в плен работати иноверным за чюжей земли, християном, по роду меншим нас и украдшим благословение»[35]. В уста казанцев вкладываются формулы плача Ингваря Ингоревича[36] из «Повести о разорении Рязани Батыем». Отчаяние казанцев описывается так, как раньше описывалось бы только отчаяние русских. Казанцы говорят: «Где есть ныне сокрыемся от злыя Руси. И приидоша бо оне к нам гости немилыя и наливают нам пити горкую чашу смертную». Правда, неловкость такого лирического отношения к душевным переживаниям врагов смягчается последующими словами о «горькой чаше», которую, в свою очередь, казанцы заставляли когда-то пить «злую Русь»: «...ею же (то есть чашей этой. — *Д. Л.*) мы иногда часто

---

[34] «Казанская история», стр. 136—137. Ср. в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «И обьступиша (Батый. — *Д. Л.*) град (Рязань. — *Д. Л.*) и начаша битися неотступно пять дней. Батыево бо войско пременишася, а гражане непремено бьяшеся. И многих гражан побиша, а инех уазвиша, а инии от великих трудов изнемогша» (ТОДРЛ, т. VII, стр. 292).

[35] Там же, стр. 146. «Угауби» — по-видимому, переданное тайнописью бранное выражение.

[36] См.: там же, стр. 152—153. Ср. отдельные выражения с плачем Ингваря Ингоревича (ТОДРЛ, т. VII, стр. 297—299).

черпахом им, от них же ныне сами тая же горкая пития смертная неволею испиваем»[37]. Нарушения этикета простираются до такой степени, что враги Руси молятся православному богу[38] и видят божественные видения[39], а русские совершают злодеяния, как враги и отступники[40]. Эти странные нарушения этикета можно было бы попытаться объяснить тем, что автор «Казанской истории» был пленником в Казани и, может быть, даже тайным сторонником казанцев, но уместно напомнить, что автор «Повести о взятии Царьграда» XV в. Нестор Искандер был также пленником у турок, но ни одного случая нарушения литературного этикета у последнего наблюсти невозможно. Сочувствие же автора «Казанской истории» русским и Грозному не вызывает сомнений[41]. Да и самое количество списков «Казанской истории», обращавшихся среди русских читателей, свидетельствует о том, что перед нами произведение, отнюдь не враждебное русским.

Нарушения литературного этикета в «Казанской истории» имеют сходство с нарушениями единства точки зрения на действующих лиц в Хронографе 1617 г. Автор «Казанской истории» смешивает этикет в отношении русских и их врагов, подобно тому как автор Хронографа 1617 г. совмещает дурные и хорошие качества в характеризуемых им лицах[42]. И тут и там разрушается примитивно морализующее отношение к объекту повествования, с тем только различием, что в Хронографе 1617 г. это разрушение проведено глубже и последовательнее.

В своем недавнем исследовании «Казанской истории» Эдвард Кинан продолжил мои наблюдения над разрушением литературного этикета и предположил, что наряду с процессом деградации старого этикета в «Казанской истории» имеется попытка построить новый литературный этикет — этикет, свойственный на Западе рыцарскому роману. Действующие лица в рыцарском романе ведут себя независимо от того, к какому лагерю, стране или религии они принадлежат. Они восхваляются за

---

[37] «Казанская история», стр. 153.
[38] См.: там же, стр. 51.
[39] См.: там же, стр. 130—131, 154.
[40] См.: там же, стр. 155—157.
[41] См.: Г. Н. Моисеева, Автор «Казанской истории». — ТОДРЛ, т. IX, М.—Л. 1953, стр. 266—288.
[42] Д. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, изд. 2-е, М. 1970, стр. 14—22.

рыцарские качества — за верность, благородство, храбрость — как таковые. Приводимые им примеры из «Казанской истории» любопытны и заслуживают серьезного внимания особенно потому, что они знаменуют собой начало освобождения литературы от средневекового дидактизма. Внутренние законы развития сюжета овладевают литературой и создают новую «красную и сладкую повесть» — «Казанскую историю», шаг вперед и в жанровом развитии литературы. Однако наблюдения Э. Кинана требуют продолжения и развития [43].

Таким образом, разрушение системы литературного этикета началось еще в XVI в., но целиком эта система не была разрушена ни в XVI, ни в XVII вв., а в XVIII в. частично заменена другой. Особо отметим, что разрушение этикета совершалось прежде всего в светской части литературы. В сфере церковной литературный этикет был нужнее, и здесь он сохранялся дольше, хотя Аввакум и устраивает против него настоящий бунт, впрочем больше похожий на самосожжение, ибо литературный эффект этого бунта против этикета мог существовать только до той поры, пока продолжал еще существовать и сам литературный этикет, питавший в этом отношении творчество Аввакума. И в самом деле, активно разрушительный стиль Аввакума, несмотря на всю его привлекательную силу, не имел продолжения...

*

Литературный этикет древней Руси и связанные с ним литературные каноны нуждаются во внимательном исчерпывающем описании и «каталогизации». Можно было бы составить любопытный и полезный словарь этикетных формул и положений. Многие вопросы литературной формы смогут быть объяснены в результате полного исследования этого специфического для средневековья явления. В этой главе мы ограничились самой предварительной постановкой вопроса, отнюдь не исчерпав всех тех проблем, которые возникают в связи с данной темой.

Предстоит еще произвести много частных и общих исследований, прежде чем вопрос этот станет более или ме-

---

[43] См.: Edward L. Keenan, Coming to Grips with the Kazanskaya Istoriya. Some Observations on Old Answers and New Questions. — The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S., vol. XI, № 1—2 (31—32), 1968, pp. 176—182.

нее ясным как предмет изучения. В частности, чрезвычайно важно внимательно изучить и противоборствующие литературному этикету явления, разрушающие литературные каноны, ибо художественные методы средневековья чрезвычайно разнообразны и не могут быть сведены только к идеализации, только к нормативным требованиям, а тем более к литературному этикету и литературным канонам. Всякого рода категорические и ограничивающие суждения были бы здесь только вредны. Следует стремиться видеть явления литературного этикета и литературных канонов во всей широте, разнообразии, но и не преувеличивать их значения в средневековой литературе. Вместе с тем надо видеть в литературном этикете систему творчества, а не простую его шаблонизацию. Ни в коем случае нельзя отождествлять канон и шаблон. Перед нами своеобразие литературы, а не ее бедность.

## АБСТРАГИРОВАНИЕ

Художественное впечатление не обязательно создается конкретно представимыми образами. Наша привычка к художественной конкретизации не должна распространяться на средние века. Художественное впечатление может вызываться и прямо противоположным: неуловимой значительностью ассоциаций или крайним обобщением идей, при котором значения слов обобщены до предела и представляют собой как бы только схематические проекции.

Стремление к художественному абстрагированию изображаемого проходит через всю средневековую русскую литературу. Стремление это сказывается по преимуществу в высоких жанрах литературы, но оно очень для нее характерно, отражая идеалистичность средневекового мировоззрения.

Абстрагирование вызывалось попытками увидеть во всем «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного.

С точки зрения отражения в абстрагировании определенного мировоззрения оно требует своего изучения. Пока укажем только, что абстрагирование никогда не было последовательным, ибо практика заставляла видеть в реальном реальное, и это было очень важно для развития художественного творчества. В разные эпохи и в разных жанрах это абстрагирование постоянно сталкивалось с другими тенденциями — с тенденциями к художественной конкретизации — и вступало с ними в различные сочетания. В разные исторические эпохи и в разных жанрах абстрагирование было представлено то сильнее, то слабее.

Обратимся к тому слою «высокой» литературы, в котором абстрагирующие тенденции сказались с наибольшей силой: к агиографии, гимнографии, хронографии, отчасти проповеди.

Основное, к чему стремятся авторы произведений высокого стиля, — это найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, «невещественное» в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни. Стилистический принцип, следовательно, тот же, что и нравственный: «Въ веществънѣ телеси носити невещественое» (ЖГрСин., 5) [1]. Принцип этот диаметрально противоположен тому, который выдвигается искусством нового времени, — той «жажде конкретности», которую Карлейль считал вечной основой искусства и которая на самом деле относится по преимуществу к искусству XIX—XX вв. В средние века мы, напротив, можем отметить жажду отвлеченности, стремление к абстрагированию мира, к разрушению его конкретности и материальности, к поискам символических богословских соотношений, и только в формах письменности, не осознававшихся как высокие, — спокойную конкретность и историчность повествования.

Язык «высокой», церковной литературы средневековья обособлен от бытовой речи, и это далеко не случайно.

---

[1] Сокращения источников, принятые в тексте: ЖАврСм. — Жития преподобного Авраамия Смоленского и службы ему. Приготовил к печати С. П. Розанов. — «Памятники древнерусской литературы», вып. 1, СПб. 1912; ЖБиГ. — Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович. — «Памятники древнерусской литературы», вып. 2, СПб. 1916; ЖГрСин. — Житие Григория Синаита, составленное константинопольским патриархом Каллистом. Посмертный труд П. А. Сырку. — «Памятники древней письменности и искусства», CLXXII, СПб. 1909; ЖРом. — Монаха Григория Житие преподобнаго Ромила, по рукописи XVI в. имп. Публичной библиотеки, собрания Гильфердинга. Сообщение П. А. Сырку. — «Памятники древней письменности и искусства», CXXVI, СПб. 1900; ЖСерг. — Житие Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. Сообщил архимандрит Леонид. — «Памятники древней письменности», СПб. 1885; ЖСтПерм. — Житие Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым (подготовлено к печати В. Г. Дружининым), изд. Археографической комиссии, СПб. 1897; ЖФеод. — Житие и жизнь преподобного отца нашего Феодосия. — В. Н. Златарски, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, издава Българского книжовно дружество, кн. XX. Нова редица, книга втора, София, 1904; ИФСлП. — Инока Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче. Сообщение Н. П. Лихачева. СПб. 1908; ПСерб. — В. Яблонский, Пахомий Серб и его агиографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк, СПб. 1908. Цифры в скобках обозначают страницы изданий. В данном разделе сохраняю «ѣ» и «ъ» в соответствии с текстом цитируемых источников.

Это основное условие стиля «высокой» литературы. «Иной» язык литературы должен был быть языком приподнятым и в известной мере абстрактным. Привычные ассоциации высокого литературного языка средневековья характерны тем, что они отделены от обыденной речи, возвышены над нею и оторваны от конкретного быта и бытовой речи. Чем больше разрыв между литературной речью и речью бытовой, тем больше литература удовлетворяет задачам абстрагирования мира. Отсюда проходящее через все средневековье стремление сделать язык высокой литературы языком «священным», неприкосновенным быту, не всем доступным, ученым, с усложненной орфографией. Из высоких литературных произведений по возможности изгоняются бытовая, политическая, военная, экономическая терминология, названия должностей, конкретных явлений природы данной страны, некоторые исторические припоминания и т. д. Если приходится говорить о конкретных политических явлениях, то писатель предпочитает называть их, не прибегая к политической терминологии своего времени, а в общей форме; стремится выражаться о них описательно, давать названия должностей в их греческом наименовании, прибегает к перифразам и т.д.: вместо «посадник» — «вельможа нѣкий», «старейшина», «властелин граду тому» (ЖБиГ., 17); вместо «князь» — «властитель той земли», «стратиг» и т. д. Изгоняются собственные имена, если действующее лицо эпизодично: «человѣк един», «мужь нѣкто» (ЖБиГ., 50), «нѣкая жена» (ЖБиГ., 58), «нѣкая дѣва» (ЖАврСм., 3), «нѣкде въ градѣ» (ЖБиГ., 59). Эти прибавления — «некий», «некая», «един» — служат изъятию явлений из окружающей бытовой обстановки, из конкретного исторического окружения. Это вознесение действующих лиц над конкретной исторической обстановкой может совершаться и другими путями. Вот, например, характерное описание родителей Авраамия Смоленского: «Бѣ же сей блаженый Авраамей отъ вѣрну родителю рождься, бѣста и та в законѣ господни добрѣ живуща благочестно. Бѣ же отець его всѣми чтимь и любимъ, отъ князя честь приемля, бѣ бо воистинну отъ всѣхъ опознанъ, яко и правдою украшенъ и многымъ въ бѣдахъ помагая, милостивъ и тихъ къ всѣмъ, къ молитвѣ и ко церквамъ прилежа. Також и мати его всѣмъ благочестиемъ украшена» (ЖАврСм., 2). В этом описании не названы ни имена родителей святого, ни должность, которую занимал его

отец, а добродетели, их «украшавшие», перечислены в самой общей форме.

Вводя по необходимости просторечные слова, писатель вынужден тут же рядом приводить их греческий эквивалент или оговаривать их просторечность: «...единъ звѣрь, рекомый аркуда, еже сказается медвѣдь» (ЖСерг., 55), «и дровы на всѣхъ, яко же речеся, сѣчаше» (ЖСерг., 64). Феодосий Тырновский имел «недугь люто зѣло того удручавающь, по словенскыхь слогнехь глаголемый кашлица» (ЖФеод., 35). Боязнь «худых» и «грубых» слов (ЖСтПерм., 102), слов «зазорных», «неухищренных», «неустроенных», «неудобренных» (ЖСтПерм., 111) обусловлена стремлением поднять события жизни святого над обыденностью, рассматривать их под знаком вечности.

Тому же абстрагированию служит обычная манера говорить об известном как о чем-то неизвестном, будет ли это обычай, имя исторического лица, название города и т. д.: «...якоже обычай есть христианомъ имя дѣтищу нарещи» (ЖАврСм., 3); «славнѣйший град Бдинь, иже къ Истру лежащий» (ЖРом., 3); «бысть бо, рече, князь въ тыи годы, володый всею землею Рускою, именемь Владимеръ. Бѣ же мужь правдивъ и милостивъ к нищимъ и к сиротам и ко вдовичамъ, елинъ же вѣрою. Сему богъ спону нѣкаку створи быти ему христьяну, яко же древле Плакидѣ» (речь идет о Владимире Святом; ЖБиГ., 4); князь «именемь Ярославъ» (речь идет о Ярославе Мудром; ЖБиГ., 14) и т. д.

Абстрагирование поддерживается постоянными аналогиями из священного писания, которыми сопровождается изложение событий жизни святого. Эти аналогии заставляют рассматривать всю жизнь святого под знаком вечности, видеть во всем только самое общее, искать во всем наставительный смысл.

Для «высокого» стиля XIV—XV вв. характерны трафаретные сочетания, привычный «этикет» выражений, повторяемость образов, сравнений, эпитетов, метафор и т. д. Если «в основе поэтической лексики» нового времени «лежит подновление словесных ассоциаций» [2], то в основе поэтической лексики средневековья лежат, напротив, именно привычные словесные ассоциации, но привычные

---

[2] Б. В. Томашевский, Теория литературы. Поэтика, Л. 1927, стр. 14.

не сами по себе, а в известной «высокой» ситуации — богослужебной или учено-богословской.

Условно-литературная привычность, повторяемость делают отвлеченными художественные образы и художественные понятия, тогда как необычность художественного образа, словосочетания обостряет читательское внимание к ним и конкретизирует их, делает их наглядными, материально-конкретными, подчеркивает их единичность. Формальная школа в литературоведении, как известно, обращала внимание только на второй «прием» в литературе, видя в нем вечную сущность искусства, обостряющего и обновляющего ви́дение мира. Между тем этот «прием» в известной мере может быть отмечен лишь в конкретизирующем искусстве нового времени. Искусство же средневековья в своих церковных жанрах стремится разрушить конкретность явлений, характеризуется стремлением к отвлеченному изложению, к художественной абстракции.

Литературно-привычные выражения и образы служат одним из существенных элементов «высокого» литературного стиля. Литературный язык средневековья полон условно приподнятых трафаретов, тесно связанных с теми, которые привычны читателю по языку богослужебному, языку священного писания и сочинений отцов церкви. Эти условно приподнятые трафареты, закрепленные неподвижным, не подлежащим изменению «основным фондом» чисто церковной литературы, переходят из произведения в произведение. Заимствования и компиляции, стремление избегать индивидуальных особенностей стиля составляют характерную черту литературы церковных жанров.

В «Слове похвальном Петру и Павлу» иерусалимского пресвитера Исихиа следующим образом обосновывается необходимость пользоваться другими произведениями для создания своего собственного: «Добро убо цвѣтовъ пролѣтныхъ часомъ к себѣ приносящим объуховати, но аще ко крину преплетутся, в лѣпоту благоуханнѣши бывають, мир бо с миром смѣшаася сугубо еще отсюду благоуханиа наслажения бываеть» (ПСерб., 277). Работа писателя сравнивается, следовательно, с составлением букета цветов — цветов из других произведений. Чем авторитетнее круг произведений, из которых собираются писателем «цветы» его стиля, тем сильнее они настраивают читателя на благочестивый лад своею привычной припод-

нятостью, тем легче вызывают они благоговение и сознание высоты описываемого. Отсюда обилие цитат из священного писания, особенно из псалтыри, стилистическая роль которых в «высокой» литературе средневековья огромна и своеобразна.

Традиционность сравнений, аналогий, эпитетов, метафор и т. д. имеет и еще одно основание: традиционность их зависит от традиционности тех богословских представлений, которые лежат в их основе. Художественные тропы стремятся не к облегчению конкретно-ощутимого восприятия читателем описываемого, а к указанию на внутреннюю, религиозную сущность явлений, сущность, уже раскрытую богословием, а в литературе лишь вновь и вновь напоминаемую [3].

До сих пор я в самой общей форме говорил о явлении, более или менее свойственном всей церковной литературе русского средневековья. Однако стиль русской церковной литературы времени второго южнославянского влияния вносит в эту абстрагирующую тенденцию чрезвычайно сильную и характерную особенность: до экзальтации повышенную эмоциональность, экспрессию, сочетающуюся с абстрагированием, отвлеченность чувств, приложенную к отвлеченности богословской мысли.

Сочетание абстрагирующей тенденции с повышенной эмоциональностью удобно показать на особенностях употребления различных поэтических тропов, в первую очередь синонимов. Синонимика в литературе нового времени необходима главным образом потому, что она позволяет выделить оттенки значения [4]. Авторы нового времени пользуются синонимами, чтобы избежать повторения одних и тех же слов, чтобы подчеркнуть ту или иную сторону значения [5], выделить в синонимах семантические различия. В русском фольклоре художественная функция синонимов очень разнообразна. Наиболее распространенный тип синонимических сочетаний — сращения типа «правда-истина», «род-племя», «честь-хвала» и т. д. В этих парных сращениях особенности значения каждого слова сохраняются, и само сращение приобретает в сво-

[3] Подробнее см. раздел «Метафоры-символы» (гл. III).

[4] См.: А. П. Евгеньева, Язык русской устной поэзии (синонимия). — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VII, М.—Л. 1949, стр. 172 и след.

[5] См.: там же.

ем значений особый, дополнительный, новый оттенок. Перед нами по существу новое слово, с новыми особенностями значения, новым кругом поэтических ассоциаций и как бы усиленное в своем значении.

Совсем другое мы находим в синонимических сочетаниях «высокого» стиля XIV—XV вв. Здесь синонимы обычно ставятся рядом, не слиты и не разделены. Автор как бы колеблется выбрать одно, окончательное слово для определения того или иного явления и ставит рядом два или несколько синонимов, равноценных друг другу. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними. Простое соседство синонимов устанавливает взаимоограничение между ними, оставляет в них только основное, абстрактное: «...огню горящу и пламени распаляющуся» (ЖСтПерм., 52); «на благый онь путь и на нравоумышленное шествие» (ЖСтПерм., 14); «и желания сердца моего дал им, и хотѣниа моего не лишил мя» (ЖСерг., 40) [6].

Тому же выделению основного значения и освобождению слова от оттенков значения служит и обычное в этом стиле нанизывание синонимических сравнений: «... младенца в утробѣ носящи, яко нѣкое съкровище многоцѣнное, и яко драгый камень, и яко чюдный бисеръ, яко съсуд избранъ» (ЖСерг., 12). Сочетание сходных сравнений лишает их конкретности, не позволяет вниманию читателя задержаться на их ощутимой стороне, стирает все видовые отличия, сохраняя лишь самое общее и абстрактное, и одновременно оставляет у читателя ощущение значительности того, о чем идет речь, ставит стилистический акцент на том, что синонимически повторяется. Нагромождение синонимов, синонимических сочетаний сходных сравнений, столь характерных для южнославянского стиля, не только абстрагирует изложение — оно до предела усиливает его экспрессивность и эмфатичность.

Той же цели абстрагирования изложения, с одной стороны, и усиления его экспрессии — с другой, служат особенно распространенные в «плетении словес» близкие

---

[6] В русском фольклоре, где имеются довольно разнообразные формы синонимии, представлены, кстати (хотя и не часто), и такие синонимические сочетания, которые по своей стилистической функции совпадают с синонимическими сочетаниями в русской книжности XIV—XV вв.: «закручинился и запечалился» (Сборник Кирши Данилова. Под ред. П. Н. Шеффера, СПб. 1901, стр. 21), «хитрая и мудрая» (там же, стр. 151) и др.

синонимическим сочетаниям парные соединения сходных по значению слов. Авторы избегают употреблять одно понятие, один образ — они стремятся создавать либо целую цепь близких понятий и образов, либо парные понятия и образы, причем одно из понятий может быть видовым и конкретным, а другое (или другие) — родовым и более абстрактным, либо все понятия могут являться видовыми по отношению к объединяющему их родовому, которое только подразумевается, но в тексте отсутствует: «Птица обрѣте себѣ храмину и грълица гнѣздо себѣ» (ЖСерг., 46); «молчати и на устѣх своих пръст положити» (ЖСерг., 6); «слышавши и видѣвши» (ЖСерг., 12); «безмолствовал и единствовал» (ЖСерг., 48 и 57) и т. д. С этим явлением сочетается потеря конкретного, вещественного значения слов; слова абстрагируются в своем значении, вступают в немыслимые, с нашей точки зрения, сочетания, например: волхв в житии Стефана Пермского оказывается внуком египетской тьмы и правнуком разрушенного столпотворения (ЖСтПерм., 44). Такие необычные абстрактные образы создаются под влиянием того, что многие из понятий употребляются авторами в «духовном смысле». Автор жития Стефана Пермского Епифаний говорит об этом прямо: он называет Пермскую землю «гладом одержимой» и тут же дает пояснение: «Гладъ же глаголю не гладъ хлѣбный, но гладъ, еже не слышати слова божиа» (ЖСтПерм., 18). Авторы стремятся избежать законченных определений и характеристик. Они подыскивают слова и образы, не удовлетворяясь найденным. Они без конца подчеркивают те или иные понятия и явления, привлекают к ним внимание, создают впечатление не выразимой словами глубины и таинственности явления, примата духовного начала над материальным.

Зыбкость всего материального и телесного при повторяемости и «извечности» всех духовных явлений — таков мировоззренческий принцип, становящийся одновременно и принципом стилистическим. Этот принцип приводит к тому, что авторы широко прибегают и к таким приемам абстрагирования и усиления эмфатичности, которые, с точки зрения нового времени, могли бы скорее считаться недостатком, чем достоинством стиля: к нагромождениям однокоренных слов, тавтологическим сочетаниям и т. д. Таковы соединения однокоренных слов: «начинающу ми начинание» (ЖСерг., 5), «устрашистеся страхом» (ЖСерг., 28), «запрещением запретить» (ЖСтПерм., 56—

57), «учить учением» (ЖСтПерм., 57) и т. д. Некоторые из подобных однокоренных сочетаний свойственны русскому языку вообще, однако в ряде случаев нарочитость однокоренных сочетаний видна вполне ясно: «И обрѣте и приобрѣте въ правду праваго правителя, могущаго управити мѣсто то» (ЖСерг., 66); «насытите сытых до сытости, накормите кръмящих вас, напитайте питающихь вы» (ЖСерг., 88).

Говоря о сочетаниях однокоренных слов, мы должны сказать и еще об одном явлении, связанном с этим, — о своеобразной игре слов, их «извитии». Это игра слов особого характера, она должна придать изложению ученость и «мудрость», заставить читателя искать «извечный», тайный и глубокий смысл за отдельными изречениями, сообщать им мистическую значительность. Перед нами как бы священнописание, текст для молитвенного чтения, словесно выраженная икона, изукрашенная стилистическими драгоценностями. «Печаль приат мя и жалость поят мя» (ЖСерг., 6), — говорит о себе автор жития Сергия Радонежского. Одна из добродетелей того же святого — «простота без пестроты» (ЖСерг., 35). Ту же игру созвучиями, придающими речи особую афористичность, представляют и следующие примеры: «Чадо Тимофѣе, внимай чтению и учению и утѣшению» (ЖСтПерм., 7); «един инок, един взъединенный и уединенный и уединяяся, един уединенный, един единого бога на помощь призывая, един единому богу моляся и глаголя» (ЖСтПерм., 72).

Все эти приемы не столько способствуют ясности смысла, сколько затемняют его, но одновременно придают стилю повышенную эмоциональность. Слово воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями. Жития этого времени пересыпаны восклицаниями, экзальтированными монологами святых, внутренними монологами[7], абстрагирующими и эмфатиче-

---

[7] В книге М. Фридмана (Melvin Friedman, Stream of Consciousness: a Study in literary Method, Yale University Press, New Haven, 1955) появление внутреннего монолога в русской литературе связывается с именами Толстого и Достоевского; между тем внутренний монолог чрезвычайно развит в древней русской литературе: он наличествует уже в житии Бориса и Глеба, сильно развивается в эпоху второго южнославянского влияния и представлен великолепными образцами в творчестве протопопа Аввакума.

скими нагромождениями синонимов, эпитетов, сравнений, цитат из священного писания и т. д.

Авторы житий постоянно говорят о своем бессилии выразить словом всю святость святого (ЖСерг., 6; ЖСтПерм., 102), пишут о своем невежестве[8], неумении, неучености, молятся о даровании им дара слова (ЖСерг., 8), сравнивают себя с неговорящим младенцем, со слепым стрелком (ЖСтПерм., 111), то признают свою речь «неудобренной», «неустроенной» и «неухыщренной» (там же), то приравнивают свою работу к хитрой работе паука: «... паучно-точная простирати прядения, акы нити мѣзгиревыхъ тенет пнутати» (там же); при этом сами слова оказываются дороже «тысящь злата и сребра», дороже злата и «тимпазия» (топаза), дороже камени «самфира» и слаще меду (ЖСтПерм., 17).

Тем же поискам слова отвечают и неологизмы, стремление к которым особенно усилилось в XIV и XV вв. Эти неологизмы необходимы писателям, с одной стороны, потому, что такие лексические образования не обладают бытовыми ассоциациями, подчеркивают значительность, «духовность» и «невыразимость» явления, а с другой стороны, будучи по большей части составлены по типу греческих, придают речи «ученый» характер: «зломудрец» и «злоначинатель» (ЖСерг., 54), «нищекръмие» (ЖСерг., 37), «благолиственно» (ЖСерг., 21), «многоплачие» (ЖСтПерм., 96), «бѣсомолци» (ЖСтПерм., 63), «горопленный» (ЖСтПерм., 87), «волкохищный» (ЖСтПерм., 87) и т. д. Неологизмы XIV—XV вв. вовсе не свидетельствуют о стремлении писателей этого времени к новизне выражения, они и воспринимаются не как нечто новое в языке, а как выражения ученые, усложненные и «возвышенные».

Как ни относиться к художественным целям, которые ставили себе авторы житийно-панегирических произведений конца XIV—XV в., необходимо все же признать, что они видели в своей писательской работе подлинное и сложное искусство, стремились извлечь из слова как можно больше внешних эффектов, виртуозно играя словами,

[8] Признание своего невежества автором — общее место многих литературных произведений и предшествующего времени, однако в XIV—XV вв. это признание из выражения монашеской скромности становится декларацией литературного характера: оно знаменует собой колебания в поисках слова, стремление адекватно выразить святость описываемого лица, благоговение к нему и т. д.

создавая разнообразные симметричные сочетания, вычурное «плетение словес», словесную «паутину» (ЖСтПерм., 111).

Особо следует остановиться на стремлении писателей XIV—XV вв. к словесной полноте. В житии Сергия Радонежского находим замечательное высказывание автора: «Сытость бо и длъгота слова ратник есть слуху, яко и преумноженная пища телесем» (ЖСерг., 22). С точки зрения автора жития Сергия, подобает «длъготою слова послушателем слухи лѣнивы творити» (ЖСерг., 21—22). Иными словами, цель писателя состоит в том, чтобы пространным словом, долгим описанием раскрыть уши слушателям, заставить их понять то, к чему они якобы неохотно, лениво прислушиваются. Это означает, что задача писателя — в экспрессии изображения, в настойчивом доведении до сознания читателя сведений о святом, пространном внушении читателю благоговейного отношения к святому. Отсюда бесконечные повторения, крайнее замедление рассказа, заставляющее читателя обратить внимание на то именно, на что хотел его обратить автор, и усиливающее эмфатичность повествования, так как замедление рассказа почти всегда повышает его эмоциональность. Поиски «словесной сытости» заставляют авторов давать длинные перечисления («слезы тъплыя, плакания душевъная, въздыхания сердечная, бдѣниа повсенощная, пѣниа трезвенная, молитвы непрестанныя, стояниа несѣдалная, чтениа прилѣжная, колѣнопреклонениа частаа» — ЖСерг., 49), прибегать к перифразам («не отбѣжа абие ту от места того, не оттече инамо камо, и не отиде никамо же оттуда» — ЖСтПерм., 27), сочетать отрицание с утверждением противоположного («не побѣдихо... , но паче весма побѣжени быхомъ» — ЖСтПерм., 41), разлагать родовое понятие на все входящие в него видовые (вместо «на богослужение» говорится «на заутренюю, и на литургию, и на вечерню» — ЖСерг., 31, ср.: 41), приводить все виды того или иного понятия («болваны истуканныя, изваянныя, издолбенныя, вырѣзомъ вырезаемыа» — ЖСтПерм., 35), перечислять признаки («кумиры глухии, болваны безгласныи, истуканы безсловесныи» — ЖСтПерм., 45). В «Похвальном слове инока Фомы тверскому князю Борису Александровичу» последний «благословен и въ градѣ, благословенъ и на селѣ, и благословенъ во всяком своемъ строении, благословенъ и на всякомъ мѣстѣ» (ИФСлП, 30).

Последние примеры ясно показывают, кстати, что стремление к абстрагированию явлений касалось лишь тех из них, которые следовало абстрагировать согласно богословским представлениям того времени; в тех же случаях, когда надо было заставить читателя отчетливо ощутить конкретность и материальность явления, авторы XIV—XV вв. умели это делать в высшей степени экспрессивно. Стремясь, например, подчеркнуть, что кумиры мертвы, материальны, что они «древо суще бездушно», Епифаний пишет: «Уши имуть и не слышать, очи имуть и не узрят, ноздри имуть и не обоняють, руцѣ имуть и не осязають, нозѣ имуть и не поидуть, и не ходят, и не ступают ни с мѣста, и не возгласят гортанми своими, и не нюхают ноздрями своими, ни жертв приносимых принимають, ни пиют, ни ядут» (ЖСтПерм., 28—29). Такая конкретизация и раскрытие «материальности» явления достигаются с помощью той же «словесной сытости»: повторений, синонимических сочетаний, перечислений, разложения родового понятия на ряд видовых и т. д. Отличие от абстрагирования только в том, что для абстрагирования «духовное» характеризуется материальным, а материальное — «духовным»; в том же случае, когда необходимо создать впечатление полной конкретности и материальности явления, материальное характеризуется сугубо материальным же. Впрочем, это последнее встречается крайне редко. Приведенный пример с пермскими идолами — едва ли не исключение. Отсюда ясно, что абстрагирующие приемы стиля конца XIV—XV вв. лежат в тесной связи с теми задачами, которые ставили себе писатели того времени, находятся в строгой зависимости от их мировоззрения и тотчас же отпадают, как только исчезает и сама необходимость в них. Они сознательны, намеренны.

Ту же строгую зависимость стиля от мировоззрения писателя видим мы и в употреблении эпитетов. К эпитетам, характерным для этого стиля, меньше всего может быть приложено определение их как «украшающих». Обычно они раскрывают качества, идеальные с точки зрения христианина и ученого богослова. Эпитеты этого южнославянского стиля не стремятся к изобразительности и наглядности. В них вскрываются не конкретные признаки явления, а его «вечная» сущность; одновременно с помощью эпитетов писатель добивается сильной эмоциональной окраски описываемых явлений. Эпитеты подчерки-

вают по преимуществу идеальный признак предмета, признак, составляющий его «вечный» и духовный смысл:[9] «радостотворный плач», «богопустный гнев», «боговещательные молитвы», «побѣдительная икона», «нестарѣемая благодать», «тлѣнная слава», «любомльчное иноческое житие» и т. д. Иногда эпитет вскрывает не церковную сущность предмета, а его основное качество («чадолюбивый отец», «скорорищущие слуги»), или представляет вместе с определяемым словом тавтологическое сочетание («многосвѣтлый свѣтильник», «воня благовонна» и пр.).

Средневековые системы абстрагирования, средневековый идеализм, при котором мир резко делится на духовный и материальный, божественный и человеческий, привели к существованию еще одного явления, на которое до сих пор не было обращено никакого внимания: это — своеобразная бинарность художественного мышления. Средневековое сознание во всем замечало две стороны: духовное начало и материальное, божественное и человеческое. Все в мире может быть разделено надвое: душу и тело, грех и добродетель, жизнь и смерть, вечность и временность. На этом, как мы видели, зиждился средневековый символизм, средневековое стремление к абстрагированию. Но на этом же основывалось и очень частое в средние века бинарное построение стиля художественных произведений, создающее своеобразный ритм древнерусской прозы и приведшее отчасти к образованию в ней морфологической рифмы.

В самом деле, бинарность средневекового мировоззрения, постоянные противопоставления материального духовному, доброго злому, божественного человеческому вели к тому, что бинарность стала одним из излюбленных принципов синтаксического построения прозы: «Моисий же пол вод под твердию сказуеть, а Давыд превыши не-

[9] В стиле второго южнославянского влияния встречаются те же самые типы эпитетов, которые отмечены А. П. Евгеньевой и для народной поэзии. Основой этих типов служат: «1) подновление нарицательного значения, то есть смысловая тавтология, 2) подчеркивание выдающегося качества предмета, 3) указание на идеальный, желаемый признак или на самую высокую степень признака» (А. П. Евгеньева, О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет). — ТОДРЛ, т. VI, М.—Л. 1948, стр. 165—166). Но те же типы в стиле южнославянского влияния служат иному мировоззрению, чем в народной поэзии, и поэтому эпитет по существу своему является совсем иным.

бес воду повѣдуеть» [10], «овем в честь и славу, овем в студ и муку» [11].

Иногда балансировка заключалась кадансом, не нарушавшим бинарности, так как третье не было равноправным с первыми двумя, а как бы подчеркивало их единство. В качестве примера такой балансировки приведу отрывок из поучения св. Стефана: «Не имѣй дружбы с женою, да не сгориши огнем ея. Не имѣй дружбы с малым дѣтищем, да не впадеши в сѣть с ним. Не имѣй дружбы со старѣйшим своим, токмо слушай словес его, а по дѣлом его не твори. Не возлюби ити во град, ни рцы, яко чисто ми есть око, сотвориши бо е неприязни. Не пий вина, да не сотворит ти сердца осквернена в сластѣх похотных. Не яждь дважди днем, да не утолстѣет ти плоть, и укоренятся мысли. . .» и т. д. [12]

Бинарные построения повели за собой возникновение морфологической рифмы: сперва спонтанной, а затем и сознательно вводимой в ткань прозы.

Мы не затронули и малой доли тех сложных вопросов, которые встают и встают по мере того, как тема абстрагирования привлекает внимание исследователя. Тему абстрагирования необходимо при этом решать прежде всего исторически. Абстрагирование вовсе не одинаково во все века и во всех жанрах. Оно имеет свои корни в византийской, древнеболгарской и древнееврейской литературах, было перенесено к нам и развивалось у нас уже в XI в., особенно обильно представлено в гимнографии, пышно расцвело в пору «второго южнославянского влияния» (в XIV и XV вв.), затем стало спадать, и этот спад проходил в разных жанрах различно. Одновременно с абстрагирующими тенденциями в диалектическом единстве с ними существовали и конкретизирующие тенденции. Взаимоотношение тех и других было, как это мы увидим ниже, исключительно сложно. Литература не может существовать на основе одних только абстрагирующих тенденций: абстрагирование — лишь одна из тенденций литературного обобщения, и об этом следует постоянно помнить.

---

[10] И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XII, М.—Л. 1956, стр. 341.

[11] Там же, стр. 347.

[12] А. И. Пономарев, Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 2, ч. 1. СПб. 1896, стр. 78.

## ЭЛЕМЕНТЫ РЕАЛИСТИЧНОСТИ

Искусство не всегда последовательно. Это не логика и не математика. Само движение искусства, его развитие часто приводит нас в недоумение, демонстрирует удивительные явления, сталкивает нас с неожиданностью.

Искусство условное, или искусство условности, очень часто сочетается с искусством конкретизирующим, искусством конкретности, стремящимся к наглядности, к созданию иллюзии действительности. Это конкретизирующее искусство проникает в реальную суть и причинность явлений, стремится избавиться от традиционных формул и ситуаций, резко снижает приподнятость языка искусства, приближает средства изображения к изображаемому, выступает против условности изображения и против стилизации изображаемого, опирается на художественную деталь и т. д.

Для этого конкретизирующего искусства во всем мире принят термин «реализм» в широком смысле слова. В этом смысле он употреблялся еще на грани XVIII и XIX вв., то есть до появления литературного направления, называемого реализмом, и до появления аналогичного направления в живописи [1]. В изобразительном искусстве существование «широкого реализма» особенно наглядно. Я напомню о таких его проявлениях, как произведения Рембрандта и Веласкеза. Поэтому-то искусствоведы постоянно пользуются термином «реализм» в широком смысле этого слова. С точки зрения художественного метода произведения Рембрандта и Веласкеза невозможно отличить от произведений реалистов XIX в. Если исключить признаки времени в технике живописи, в деталях изображаемого (одежда, утварь, архитектура, быт, сюжеты) и признаки индивидуальной манеры, то нелегко определить — к XIX или XVII в. они относятся. Их художественный метод как бы вырывается из эпохи. На-

---

[1] Шиллер употребляет термин «реализм» в 1798-м, Фр. Шлегель — в 1800 г. См. об этом подробно: René Wellek, Concepts of Criticism, New Haven and London, 1963, pp. 225—226.

помню еще о позднеримском скульптурном портрете, о египетском реализме — о фаюмском портрете. Напомню также о поразительном реализме польского скульптора XV в. Вита Ствоша. Является ли это реалистическое искусство высшим достижением своей эпохи? Не всегда. Рядом с реалистом Шарденом существует представитель живописи рококо — Буше; рядом с реалистом Веласкезом — представитель живописи барокко Мурильо. Позднеримский скульптурный портрет существует одновременно с экспрессионизмом живописи катакомб; египетский реализм в живописи и скульптуре — рядом с крайне условными произведениями того же египетского искусства.

Еще сложнее обстоит дело в литературе. Там реалистические тенденции встречаются со стилизирующими тенденциями в творчестве одного писателя. В какой-то своей части творчество Шекспира реалистично, и мы можем говорить о реализме Шекспира. Энгельс в письме к Лассалю от 18 мая 1859 г. предлагает «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира» [2]. Шекспир — реалист в широком смысле этого слова. И вместе с тем в нем есть признаки принадлежности к маньеризму, к эвфуизму как к литературному направлению. Многие из его комедий отнюдь не реалистичны.

Термин «реализм» в широком смысле этого слова употребляется в разных странах по отношению к Дефо, к Шекспиру, к французской буржуазной драме XVIII в., к средневековым фаблио, к Рабле, к «Сатирикону» Петрония и т. д. Многочисленные примеры широкого употребления термина «реализм» приведены в книге Ренэ Веллека «Идеи литературной критики» [3], и нам нет необходимости останавливаться на них подробно. Термин «реализм» в широком смысле этого слова оправдывает себя и самым фактом своего частого употребления. Отдельные частные различия в содержании термина «реа-

---

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 29, стр. 494.

[3] René Wellek, Concepts of Criticism, p. 234 и след. Собственные рассуждения Р. Веллека не кажутся мне убедительными. Важны приводимые им материалы обильного употребления термина «реализм» в различных странах по отношению к искусству и литературе далекого прошлого. Ср. также: Ю. С. Сорокин, К истории термина «реализм» в русской критике. — Известия АН СССР, Отделение литературы и языка, 1957, № 3. Как показано в этой статье, в России термин «реализм» по отношению к определенному направлению в искусстве стал употребляться сравнительно поздно — с середины 60-х годов XIX в.

лизм» отнюдь не свидетельствуют о том, что термин этот в широком смысле не должен употребляться: он остается пока незамененным, практически удобным.

В пестром художественном многообразии древнерусской литературы имеется группа явлений, занимающих своеобразное место в общем «ансамблевом строении» ее художественных методов. Мы видели выше, что в древнерусской литературе преобладает стремление к канону, к устойчивым словосочетаниям, к тем художественным методам, которые диктуются общими задачами, к художественному абстрагированию действительности [4]. Однако среди этих трафаретных сочетаний и абстрагирующих приемов встречаются и такие, которые обращают на себя внимание своей близостью к художественным приемам нового времени: при общем стремлении к художественному обобщению и при отсутствии детализации вдруг вводится в описание художественная деталь, позволяющая наглядно представить себе описываемое; среди метафор-символов средневекового типа появляются и метафоры, помогающие конкретно изобразить явление; чело-

---

[4] Возражая мне по поводу склонности средневекового художника мыслить канонами, Я. С. Лурье пишет, что «в письменных памятниках современности также сколько угодно штампованных и трафаретных оборотов». И далее Я. С. Лурье прибавляет: «Дело в том, — относятся ли эти традиционность и трафаретность к явлениям древнерусской литературы как искусства, к явлениям древнерусской эстетики?» («Древнерусская литература и наши „представления о прекрасном"». — «Русская литература», 1965, № 4, стр. 12). Однако Я. С. Лурье смешивает два разных явления: штамп и канон. Произведение реалистического искусства (или, как Я. С. Лурье пишет, «письменный памятник современности») в результате рутины может обрасти штампами. Эти штампы действительно никакого отношения к искусству не имеют. Они появляются незаметно для художника, в результате какой-то ущербности его творчества, недостатка творческой инициативы и художественного недосмотра. Канон же — нечто совсем другое. Средневековый художник сознательно пользуется канонами. Он творит в пределах канонов. Это известные нормы, которым он подчиняет свое творчество. Можно каждый день носить один и тот же костюм, и от этого он только заносится, но не станет мундиром. Мундир же надевается не всегда, а только тогда, когда он полагается по этикету. Затрапезный, лоснящийся костюм — это литературный штамп. Блестящий мундир, который всегда один и тот же по форме и надевается в приличествующих случаях, — это канон. Искусство средневековья подчинено этикету, и оно обряжается канонами, оно н а р я д н о. Автор, как мы уже говорили об этом, — церемониймейстер, создающий парадное шествие, перед нами не будни рутины, а праздник карнавала.

век описывается не только в своих «идеальных» чертах, но и во вполне земных; в описываемом герое мы можем иногда узнать реальных людей с живыми человеческими слабостями и достоинствами; наряду с идеалистическими объяснениями событий встречаются и вполне реальные объяснения, и т. д.

И. Некрасов говорил когда-то о реализме древнерусской литературы в целом: «...наш древний писатель был в полном смысле реалист. Произведениями своими он положил начало натуральной школе в поэтических произведениях нашей литературы»[5]. Новейшие исследователи так вопрос не ставят. Ни о каком реализме в древнерусской литературе в собственном смысле этого слова речь идти не может. Это объясняется тем, что представления о реализме (а тем более о натуральной школе) приобрели в современном советском литературоведении гораздо более четкие формы и исторические координаты, чем в литературоведении XIX и начала XX в. Если советские литературоведы и применяют термин «реализм» к древнерусской литературе, то с оговорками и ограничениями — «средневековый реализм»[6], «стихийный реализм»[7] и т. п. По большей же части исследователи древнерусской литературы говорят не о реализме, а употребляют термины «реалистические тенденции» или «элементы реалистичности»[8]. В последних двух терминах

---

[5] И. Некрасов, Древнерусский литератор. — Беседы в Обществе любителей российской словесности при имп. Московском университете, вып. 1, М. 1867, стр. 48.

[6] И. П. Еремин, Киевская летопись как памятник литературы. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VII, М.—Л. 1949, стр. 81 и др.

[7] Г. Рааб, К вопросу о предыстоках реализма в русской литературе. — «Русская литература», 1960, № 3, стр. 38 и след.

[8] В. П. Адрианова-Перетц, Об основах художественного метода древнерусской литературы. — «Русская литература», 1958, № 4, стр. 62. Ср. также в статье В. П. Адриановой-Перетц: «Исследователи древнерусской литературы отнюдь не сближают содержание «реалистических элементов» литературы и народной поэзии эпохи феодализма с глубоким художественным раскрытием исторических закономерностей общественного развития — достижением классического реализма XIX века, точно так же, как, применяя термины «символический», «символизм» к литературным явлениям русского средневековья, они не соотносят их с символизмом Блока. Между тем у критиков термин «реалистический» вызывает только одну ассоциацию — с литературой классического реализма, и они приписывают медиевистам отсутствующее у них

принимается во внимание многообразие художественных методов, свойственное древнерусской литературе, при котором оказываются возможными «вкрапления» реалистичности в художественную ткань отнюдь не реалистических по своей природе произведений. Эти реалистические элементы в некоторых своих общих чертах действительно могут быть сближены с реализмом. Они еще не представляют собой цельного художественного метода реализма, предпосылки для возникновения которого созреют лишь в XIX в., но в них уже имеются некоторые черты, которые впоследствии разовьются в художественный метод реализма. В этих элементах реалистичности временно отступает средневековое идеалистическое объяснение событий и явлений. В них устранены средневековые каноны описаний, этикетные формулы. Средства изображения приближены к теме изображаемого. Прямая речь имеет черты, свойственные тем лицам, в уста которых она вложена. Художественная деталь занимает подобающее ей место. Метафоры и сравнения отделились от символов и аллегорий и стремятся к созданию иллюзии действительности.

Будущим исследователям элементов реалистичности в древнерусской литературе необходимо обратить внимание на следующее. Отдельные признаки реалистичности появляются в древнерусских произведениях обычно в совокупности. Конкретность описания сочетается с наличием художественных деталей, художественная деталь соединяется с метафорой реалистического типа, то и другое — со стремлением объяснить события вполне реальными, отнюдь не потусторонними причинами.

---

на самом деле отожествление реалистических тенденций древнерусской литературы с реализмом XIX века» (там же, стр. 61—62; разрядка моя. — *Д. Л.*). В другой статье, «О реалистических тенденциях в древнерусской литературе», В. П. Адрианова-Перетц, возражая И. П. Еремину по поводу употребления термина «реализм», пишет: «...во избежание споров, которые так часто возникают из-за неточности применяемой терминологии, не следует прибегать к употреблению в исследованиях древнерусской литературы даже и таких условных терминов, как «средневековый реализм» или „стихийный реализм"» (ТОДРЛ, т. XVI, 1960, стр. 5). В своем ответе В. П. Адриановой-Перетц сам И. П. Еремин научно-объективно пишет: «...она (В. П. Адрианова-Перетц. — *Д. Л.*) отрицает существование реализма в древнерусской литературе, в той его форме во всяком случае, какую он принял в XIX в.» (И. Еремин, К спорам о реализме древнерусской литературы. — «Русская литература», 1959, № 4, стр. 3).

Последнее особенно важно. Элементы реалистичности обычно сочетаются не только между собой, но и с элементами реальной же интерпретации передаваемого. Отсюда ясно, что появление этих реалистических элементов диктуется какими-то особыми причинами, лежащими вне требований стиля. И действительно, реалистические элементы появляются под воздействием определенного художественного задания. Элементы реалистичности по большей части связаны со стремлениями улучшить действительность, исправить недостатки действительности. Смерти, преступления, княжеские усобицы описываются для того, чтобы изменить действительность, возбудить в читателях возмущение междоусобиями и преступлениями князей.

Абстрагирующие художественные методы средневековья все в той или иной мере дедуктивны. Они накладываются на объект литературного творчества, подчиняют его идеалистическому мировоззрению авторов. Однако наряду с художественной дедукцией в средние века существовала и художественная индукция. В литературу входит живое наблюдение; характер изображения и стиль языка подчиняются особенностям изображаемого. Чаще всего это вторжение индуктивного художественного изображения действительности сочетается с критическим отношением к этой действительности. Оно противостоит религиозной идеализации мира. Элементы реалистичности чаще всего появляются там, где необходимо объективное изображение действительности, где нужно ее эмпирическое познание, где необходимо изменение действительности.

Элементы реалистичности нельзя отождествлять с простой «документальностью». Документ и протокол не изображают действительность, а слепо ее отражают, отражают только в отдельных частях — тех, которые требуются задачами документа. В художественном же изображении мы видим попытку создать иллюзию действительности, сделать рассказ наглядным, легко вообразимым и представимым. Именно эти элементы реалистичности, а не простую документальность особенно часто встречаем мы в летописных повестях о княжеских преступлениях, в исторических повестях, в бытовых повестях и пр. — в тех жанрах, которые создавались на русской почве и были слабее всего связаны с канонами византийской литературы.

Вернемся на минуту к вопросу об абстрагировании. Я. С. Лурье возражает против противопоставления абстрагирующих тенденций средневекового искусства конкретизирующему искусству реализма XIX и XX вв. Я. С. Лурье пишет: «Это не совсем так. Искусство нового времени может стремиться и к конкретизации и к абстрагированию. Разве не «абстрагированием действительности» являются сказки Андерсена, где живут, думают и разговаривают стойкий оловянный солдатик, фонарь, штопальная игла и даже ступеньки лестницы? Стремление подчеркнуть общее (в каком-то смысле и «вечное») в частном свойственно многим произведениям современной литературы» [9].

Мы уже видели выше, там, где говорилось об абстрагировании, что абстрагирование не ограничивается стремлением подчеркнуть общее, — последнее есть в любом искусстве: в новом и в средневековом. Абстрагирующая тенденция выводит конкретное за пределы реальности; конкретизирующая же тенденция не ограничивается изображением только конкретного, она вводит нереальное, абстрактное в пределы реальности, «приземляет» его. Абстрагирование, подчеркивая общее, стремится поднять его над обыденностью, лишить конкретных признаков, так сказать «дематериализовать», вывести за пределы конкретной исторической обстановки. Приводимые Я. С. Лурье примеры абстрагирования действительности у Андерсена превосходно показывают различие между абстрагирующим обобщением и реалистическим. Андерсен наделяет стойкого оловянного солдатика, фонарь, штопальную иглу и даже ступеньки лестницы конкретными человеческими чертами. Они живут, думают и разговаривают как настоящие люди. Это и есть конкретизирующее искусство, идущее от абстрактного к конкретному, берущему условность, чтобы ее разрушить, связать с бытом, наделить обычными человеческими чертами. Оловянный солдатик у Андерсена — это некая условность, которую Андерсен затем «оживляет». Приемы Андерсена совершенно невозможны в средневековье даже в «элементах» и «тенденциях». Древнерусскому читателю скорее был бы понятен Тургенев, чем Андерсен. Древнерусское искусство идет обратным путем: оно берет

[9] Я. С. Лурье, Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном», стр. 9.

конкретное, единичное, по большей части историческое (не следует забывать о средневековой историчности древнерусской литературы) [10] и абстрагирует его, лишает его всех признаков конкретности. Конкретизирующее искусство делает из оловянного солдатика живого человека; абстрагирующее же искусство превращает конкретного князя-воина в «оловянного солдатика», в каноническую схему.

Но вернемся к элементам реалистичности в древнерусской литературе. Остановимся на наиболее часто приводимом примере реалистических тенденций — на летописном рассказе Василия (его обычно безосновательно называют попом) об ослеплении Василька Теребовльского. Вот что замечательно в этом рассказе. В отличие от многих других произведений средневековой русской литературы, где о фактах по преимуществу сообщается, — здесь они описываются. Автор стремится представить картину совершенного преступления, живо ее воспроизвести, внушить ужас к тому, что произошло. Для этого автор широко пользуется тем, что мы сейчас называем художественной деталью. Из множества фактов, на которые неизбежно распадается всякое событие, он выбирает именно те, которые делают ужас совершенного художественно убедительным. С умелым подбором деталей, а по всей вероятности, и с их художественным воссозданием автор сочетает умелый выбор средств языка: лексики, грамматических форм и пр.

Поразительно передан, например, разговор Василька с заманившими его на именины Давыдом и Святополком. Последние готовятся схватить Василька. Все вошли в избу и сидят. Святополк уговаривает Василька остаться на «святок». Василько не соглашается. Давыд же сидел «акы нем». Затем замолчал и Святополк. Он уходит, отговариваясь тем, что ему необходимо пойти распорядиться. Василько пытается сам занять разговором оставшегося с ним Давыда. Но Давыд не смог ни говорить, ни слушать: «И не бе в Давыде гласа, ни послушанья». Это произошло с Давыдом от страха: «Бе бо ужаслъся и лесть имея в сердци». Посидев молча, Давыд спросил о Святополке: «Кде есть брат?». Ему ответили: «Стоить

---

[10] См.: Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, М. 1970, стр. 110—111.

на сенех». И, встав, Давыд сказал: «Аз иду по нь; а ты, брате, поседи».

Зачем нужна вся эта сцена? Василий отобрал все эти детали, чтобы показать, как даже сами преступники были смущены своим замыслом. Именно такой «трудной» и должна была быть беседа с гостем, которого собирались схватить и ослепить.

Возьмем другую сцену этого рассказа: сцену самого ослепления. Василька ввели в маленькую избу. Василько, увидя торчина, точащего нож, понял, что его хотят ослепить, и «възопи» к богу (не начал молиться, а именно «возопил» к богу). Деталь эта (с ножом) очень важна: она сразу же делает наглядными приготовления к преступлению и состояние Василька. Затем «влезли» в избу и другие, стали расстилать ковер, чтобы в него закатать Василька. Закончив расстилать, они схватили Василька и хотели его повалить. Схваченный Василек боролся с ними так «крепко», что его не смогли повалить. Тогда вошли другие, повалили Василька, скрутили, сняли с печи доску и придавили ею грудь Василька, а сами сели по концам доски, но все же не смогли удержать его. Тогда подошли еще двое, сняли другую доску с печи и придавили ею Василька так сильно, что грудь его затрещала («яко персем троскотати»). И только после этого «приступил» (подошел) торчин «овчарь», держа нож, и хотел ударить ножом, но промахнулся и перерезал лицо Василька. «И есть рана та на Васильке и ныне», замечает автор, стремящийся к полной доказательности своего рассказа. Потом овчарь снова ударил в глаз и извлек глазное яблоко, а после уже — в другой глаз и извлек другое глазное яблоко. И в это мгновение Василек потерял сознание — «бысть яко и мертв». Василька подняли на ковре и положили в телегу.

Ясно, что, описывая ослепление, Василий выбирает сильные детали, умеет сосредоточить внимание на том, что может сделать картину особенно наглядной и вместе с тем подчеркнуть ужас совершенного. Особенно важна эта сосредоточенность повествования на ноже: нож сперва точат, затем «приступают» с ним к Васильку, им наносят рану, извлекают одно глазное яблоко, затем — другое. Нож не случайно выбран своего рода центром всей картины ослепления. Он становится как бы символом княжеской распри. Именно о ноже вспоминает Мономах, когда посылает к Давыду и Олегу Святославичам со

словами: «Поидета к Городцю, да поправим сего зла, иже ся створи се в Русьскей земьли и в нас, в братьи, оже ввержен в ны ножь». С этими же словами — «ввергл еси в ны ножь» — посылают и к Святополку. Не случаен, думается, и выбор глагольных форм, подчеркивающих длительность действия.

Не буду останавливаться на самой, может быть, художественной сцене всего повествования — на встрече Василька с попадьей.

Древняя русская литература знает и множество других ярких примеров реалистичности.

Возьмем творчество Аввакума. Несмотря на свою приверженность к древнему обряду, как писатель он боролся с обрядовой стороной литературы, со всякого рода условностями. Он был обличитель и разоблачитель. Как правило, он стремился воспроизвести действительность не в условных формах, а как можно ближе к самой действительности, и порой пытался даже усмотреть реальные причины, мотивы, движущие силы. Благодаря этому реальность в произведениях Аввакума получила некоторую долю самостоятельности и «вытесняла» автора, заставляла его отступать даже от своих убеждений, от своих стремлений. Художественная сила реальности конкурировала с художественными стремлениями автора. Реальность в произведениях Аввакума как бы самостоятельна относительно автора. Автор не может с нею «справиться».

Мне нет нужды цитировать «Житие» Аввакума. Оно хорошо известно. Реалистических моментов в его повествовании очень много, хотя есть и идеализирующие, не реалистичные. Можно было бы взять любую страницу его «Жития». Но один эпизод я бы хотел напомнить. Аввакума везут по Тунгуске. Буря. Флотилия терпит бедствие. Аввакум везет и двух вдов, которых воевода Пашков насильно пытается выдать замуж. Аввакум заступается за этих вдов. Пашков считает, что все несчастья флотилии из-за Аввакума. Он «выбивает» Аввакума из дощаника. В «Житии» подробно описана эта сцена. Его бьют, «разоболокши», по спине, наносят семьдесят два удара. Пашков бьет, выведенный из себя тем, что Аввакум не просит пощады. Наконец избиение кончилось. Аввакума сковали и кинули на дождь. И вот тут происходит нечто поразительное! Аввакум пишет: «Осень была, дождь на меня шел, всю нощ под капелию лежал. Как били, так не болно было с молитвою тою, а лежа на ум

взбрело: „За что ты, Сыне божий, попустил мѐня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою? Когда воровал, и Ты меня так не оскорблял, а ныне не вем, что согрешил!“». Я не цитирую дальше, но и процитированного достаточно. Аввакум спорит с богом, упрекает его. Бунтует против бога. Не удивительно, что все это взбрело на ум Аввакуму, а удивительно, что все это он написал. Он повествует о своем бунте против бога — вопреки общей тенденции своего «Жития», вопреки своим общим религиозным убеждениям, которые он не только излагает, но страстно пропагандирует! Здесь художник в Аввакуме оказался сильнее человека веры. Его вынудила все это написать художественная правда. Логика реальности, логика действительности сама иногда как бы диктует писателю.

Когда персонажи начинают действовать до известной степени самостоятельно и даже «неожиданно» для писателя — это один из настоящих признаков реализма. Вспомним: у Пушкина, у Достоевского, у Толстого. Ничего подобного в абстрагирующем, церемониальном стиле средневековья мы не найдем. Может быть, однако, Аввакума не следует относить к древнерусской литературе? Но относить его к древней литературной традиции или не относить — мы все же должны признать, что элементы реалистичности появились значительно раньше XIX в.

Обратимся к более раннему примеру. Своими реалистическими моментами поражает описание в летописи под 1446 г. ареста Василия II Темного Дмитрием Шемякой и Иваном Можайским. Здесь интересны не только точность описания (мы узнаем, например, как формально происходил арест: некто Никита взял за плечо великого князя и произнес: «Пойман еси великим князем Дмитреем Юрьевичем»), но и точность воспроизведения психологии Василия Темного перед арестом и во время самого ареста. Василий находился в Троице-Сергиевом монастыре. Приближался час его задержания, но Василий, как это часто бывает, стремился убедить себя, что ему ничего не грозит. Во время литургии «пригонил» к великому князю Бунок — предупредить его, «что идут на него князь Дмитрей Шемяка, да князь Иван Можайской ратью». Василий отказался ему верить и, мало этого, «повеле того (Бунка́) ис манастыря збити и назад воротити его». Несмотря на такую ярость на Бунка, Василий все же приказал послать сторожей к Радонежу. И это сочетание

ярости с трусостью схвачено также психологически верно. Пропускаю очень точное описание того, как были обмануты и схвачены сторожа. Обращу внимание снова на поведение князя. Когда князь узнал, что войска врагов уже близко, «скачюще на конех», он побежал на конюшенный дворец, но оказалось, что нет ему здесь приготовленного коня и «люди вси в унынии быша и в оторопе велице, яко изумлени». Князя спрятал и запер в каменной церкви Троицы пономарь Никифор. Убийцы «възгониша на манастырь на конех, преже всех Никита Костянтиновичь и на лесницу на коне к предним дверем церковным, и ту пошедшу с коня ему и заразися о камень, иже пред дверми церковными възделан на примосте, и пришедше прочии взняша его, он же едва отдохнув и бысть, яко пиан, а лицо его яко мертвецу бе». Примчался и сам князь Иван и все воинство его и стал вопрошать: «Где князь великий?». И здесь снова проявилась характерная черта арестовываемого. Василий мог бы и не отвечать: он не только был спрятан в церкви, но пользовался в ней правом убежища. Однако, услышав голос Ивана, Василий сам «возопил велми» и стал молить о пощаде. Он сам отпер двери, встретил своих врагов с иконой в руках, которую они с Иваном когда-то целовали, клянясь быть в мире. Передан выразительный диалог обоих, не оставивший надежды в Василии. Василий бросился к гробу Сергия Радонежского и «кричанием моляся захлипаяся». Затем рассказывается с полной наглядностью вся сцена ареста и как князя посадили на «голыи сани, а противу его чрънца» и отправили в Москву. Но дальнейшее сообщение об ослеплении Василия в Москве лишено всякой выразительности.

Итак, перед нами отчетливо изображенная психология арестовываемого, безвольно и послушно подчиняющегося своим мучителям, идущего им навстречу, самого́ приближающего момент неизбежного. Найдены выразительные детали, выразительные слова, реально описана последовательность событий, причины их. Речи действующих лиц даны в такой форме, в какой они могли быть реально произнесены. Соблюдена наглядность. Противоположность этих «реалистических элементов» в описаний ареста Василия идеализирующему искусству средневековья выступит совершенно ясно, если мы сравним эту сцену ареста Василия Темного с описанием убийства Бориса и Глеба в их житии. Они также не сопротивляются, но ни

о какой психологии здесь речь не может идти. Это чистая идеализация, обобщение христианских добродетелей — кротости, покорности воле божьей и пр. Сцены эти в «Сказании о Борисе и Глебе» и в «Чтении о Борисе и Глебе» написаны по-своему мастерски. Это настоящее искусство, но реалистичности в нем почти нет.

Напомню о сцене убийства Глеба в «Сказании о Борисе и Глебе». Общая жизненная ситуация сходна с рассказом об аресте Василия II. Глеба предупреждают о грозящей опасности: «И присла Ярославъ къ Глебу, река: „Не ходи, брате, отьць ти умьрл, а брат ти убиен о⟨т⟩ Святопълка“». О том, как обошелся Глеб с присланным, сведений нет. Глеб заплакал, но слезы его не «психологические», а как бы «церемониальные». Нет и речи ни о каких «захлипаниях» и «кричаниях». Все в высшей степени благопристойно и торжественно. Глеб в печали сердечной произносит подобающую случаю очень логичную и очень стройную речь, построенную по всем правилам византийского ораторского искусства, в которой он объясняет, что плачет по отце и брате, скорбит об убийце Святополке, восхваляет кротость Бориса. Он, как и Василий, не бежит от своих врагов, но не потому, что не может, а потому, что не хочет: по своим христианским убеждениям. Когда его настигают убийцы, он смотрит на них «умиленама очима», плачет и снова произносит длиннейшую речь, которую, очевидно, убийцы терпеливо выслушивают. В этой речи Глеб говорит о себе то, что по существу должен был бы сказать о нем автор: «Не пожьнете мене отъ жития не съзьрела, не пожьнете класа не уже съзьревъша, нъ млеко безълобия носяща. Не порежете лозы, не до коньца въздрастъша, а плод имуща. Молю вы ся и мил вы ся дею, убоитеся рекъшааго усты апостольскы: «не дети бываите умы, зълобиемь же младеньствуите, а умы съвьршени бываите». Азъ, братие, и зъло биемь и въздрастъмь еще младеньствую: се несть убииство, нъ сырорезание» и т. д. Когда Глеб увидел, что слова его не остановили убийц, он начинает произносить длиннейшие, великолепные молитвы. Он обращается к умершему отцу, к брату Ярославу и Святополку. Снова убийцы ждут, и только после того как Глеб обращается к ним со словами: «То уже сътворивъше, приступльше, сътворите, на неже посълани есте», убивают его.

Это не убийство, а церемония убийства, «чин» убийства. И «чин» этот по-своему красив и эффектен. Нельзя

понять художественности «Сказания о Борисе и Глебе», если не замечать красоты его литературной церемониальности, торжественной приподнятости его религиозно-молитвенного настроения. Я. С. Лурье предлагает видеть художественность «Сказания» в двух моментах: в «совсем по-детски звучащих словах Глеба его убийцам: „Не дейте [не трогайте] мене, братия моя милая и драгая, не дейте!..“» и в замечательной реплике Святополка, преследуемого дьяволом: «Побегнете! О се женуть [гонятся] по нас»; и снова: «Побегнемы, еще женуть, ох мне!». Иных художественных моментов в «Сказании» Я. С. Лурье не приводит [11]. Не слишком ли мало этого для того, чтобы признать «Сказание» произведением художественным? А между тем «Сказание» — несомненно, одно из лучших произведений древнерусской литературы, в котором применены все абстрагирующие приемы своего времени и применены, несомненно, не зря, не в результате простой косности и беспомощности автора.

В древнерусской литературе мы часто встречаемся не столько с описанием событий, сколько с выражением отношения автора к ним: с прославлением или оплакиванием их, их лирической интерпретацией (ср. в «Слове о погибели Русской земли»). Сцена убийства Глеба — это не описание в точном смысле этого слова, а некролог, церковное чтение в воспоминание о событии.

Рассказ об аресте Василия Темного должен рассматриваться на фоне подобных церемониальных форм литературы. Ясно, что сцена ареста Василия выделяется своей реалистичностью. В древнерусском искусстве, в древнерусской литературе есть две тенденции: идеализирующая и конкретизирующая. В целом древнерусская литература условно изображает мир, но в отдельных элементах это условное изображение заменяется реальным. Реалистичность на общем фоне абстрагирования выделяется особенно эффектно. Это хорошо знают историки средневекового искусства.

Реалистичность в древнерусской литературе проявляется в ряде признаков, обычно (и это важно) появляющихся, как мы уже видели, в совокупности и определяющих особый способ изображения окружающего мира, при котором писатель следит за реальным смыслом событий,

---

[11] См.: Я. С. Лурье, Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном», стр. 11.

выявляет реальные причины, пытается проникнуть в психологию героев; он стремится изображать события наглядно, близко к действительности, вскрывает характерное и пользуется художественной деталью, отказывается от велеречия и приподнятости стиля, передает прямую речь персонажей в индивидуализированной форме.

От реализма XIX в. этот способ изображения отличается тем, что он возникает в известной мере стихийно. Способ этот направлен на описание единичного. Это единичное уже ощущается писателем как характерное для эпохи, действительности, среды, но это характерное еще не типизировано. Поэтому в отношении этого способа изображения действительности лучше употреблять слово «реалистичность», чем «реализм», хотя от последнего термина можно было бы не отказываться. В широком смысле он употребляется во всем мире при изучении литературы и изобразительного искусства.

Как же совмещается реалистичность с абстрагирующими тенденциями древнерусской литературы?

Древнерусская литература носила «ансамблевый характер», и это позволяло соединять в произведении разные способы изображения действительности. Летописи, хронографы, четьи минеи, патерики, прологи, палеи, отдельные сборники включали в свой состав произведения, написанные в различных стилях, многообразно изображавших реальность. Иногда отдельные части одного и того же произведения писались по-разному. Я уже не говорю о летописях и хронографах, о «Поучении» Мономаха, о посланиях Грозного и пр., но даже житие святого бывает выдержано в нескольких стилях. В предисловии к житию автор заявляет о своем отношении к добродетелям святого, и это отношение не всегда вязалось с тем, как он изображал святого в дальнейшем. В совсем особом стиле пишется заключительная похвала святому. За ней следуют описания его посмертных чудес, в которых обычно отражаются бытовые моменты. Службы и молитвы святому переносят нас в другую сферу его изображения: чисто абстрагирующую. Все части жития разностильны и разножанровы, иногда они писаны даже разными литературными языками: то литературным русским, то литературным церковнославянским. Этот «ансамблевый характер» произведений облегчал проникновение в него элементов реалистичности.

Аналогичные явления мы можем наблюдать в живописи. В самом деле, в житийных иконах (житийные иконы появляются уже с XII в. — Николы) изображение святого в среднике и в клеймах различны. Между тем и средник и клейма принадлежат одному и тому же художнику. Средник — более церемониален, в клеймах же пробиваются элементы реалистичности. В среднике святой статичен, «надмирен», в клеймах же он более «бытовой», изображен в движении, в отдельные конкретные моменты своей жизни. То же и в иконе Толгской богоматери: главное изображение богоматери носит отвлеченный характер, изображения же святых в клеймах более «реалистичны». Кроме того, следует обратить внимание и на постепенный рост реалистичности в живописи. Уже в XI и XII вв. иконы передают душевные состояния, но, разумеется, далеко не все. В XII в. это по преимуществу удивление, гнев, внимание к зрителю. В XIII—XIV вв. к ним прибавляются любовь, дружба, «умиление», скорбь, молитвенность, тихая сосредоточенность и др. В XII в. по преимуществу отмечаются те состояния, которые обращены к другим. В последующие века, кроме них, появляются изображения и тех душевных состояний, которые обращены вовнутрь, замкнуты в себе.

Под влиянием чего возникала в том или ином случае потребность в реалистическом изображении действительности? Дело в том, что религиозное мировоззрение редко проводилось последовательно. Необходимость жить в реальном мире, считаться с этим реальным миром вызывала потребность и в реальном его объяснении. Писатель прибегает к реалистическому изображению действительности особенно там, где он критически настроен, пытается воздействовать на своих современников, изменить мир. Вот почему реалистичность чаще всего появляется в литературе тогда, когда писатель изображает преступления князей, когда он пытается призвать князей к единству, когда он изобличает неправоту представителей высших классов общества.

В средневековом обществе может существовать стихийная реалистичность, как и стихийный материализм. Разные уклады жизни совмещаются в феодализме, для которого вообще характерна непримиренность противоречий: экономических, политических, культурных.

Появление элементов реалистичности не должно примитивно объясняться борьбой двух мировоззрений в древ-

ней Руси — идеализма со стихийным материализмом. Никаких «двух мировоззрений», резко противостоящих друг другу, в древней Руси не было. Были разные мировоззрения, но все они были в той или иной форме и в той или иной степени религиозными. Не случайно, что и сама оппозиция феодализму совершалась в форме ересей, то есть в форме религиозной. Поэтому концепция «реализм — антиреализм», при которой реализм отождествляется с материализмом, а «антиреализм» с идеализмом, не имеет под собой почвы в древнерусской литературе. Однако, отвергая концепцию «реализма — антиреализма», мы не должны отвергать связи между художественным методом и мировоззрением. Эта связь не всегда осуществляется в прямолинейных формах, однако она существует и в вопросе об элементах реалистичности. Последние появляются в результате непоследовательности средневекового религиозного мировоззрения, вынужденного под влиянием требований действительности обращаться к практике, к индуктивному мышлению и опыту.

Бывают случаи, когда реалистические элементы в древнерусской литературе не имеют непосредственной связи с прогрессивными взглядами авторов. В самом деле, очень часто реалистические элементы встречаются в рассказах о чудесах. Чтобы уверить читателя в реальности чуда, последнее описывается с такой наглядностью, что оно как бы становится видимым, осязаемым. В автобиографии Епифания рассказывается, например, как он боролся во сне с бесами. Ему явились два беса — «один наг, а другой в кафтане». Епифаний схватил нагого беса и тут же почувствовал в руках «яко мясице некое бесовское». Проснувшись, Епифаний обнаружил, что его руки «от мясища бесовского мокры», — ощутимое доказательство реальности видения [12]. Все другие видения Епифания описываются с такой же наглядностью. Они происходят в реальной избе Епифания, обставлены бытовыми подробностями (художественные детали), действующие лица говорят вполне бытовым, характерным для них языком (приближение средств изображения к изображаемому), описываются материальные последствия видений: Епифаний ощущает боль и усталость от своей физической расправы с бесами, в келии его беспорядок и т. д. Другой

---

[12] См.: А. Н. Робинсон, Житие Епифания как памятник дидактической автобиографии. — ТОДРЛ, т. XV, М.—Л. 1958, стр. 213.

пример. В «Повести боярина Петра Бориславича» XII в. есть замечательное описание смерти Владимирки Галицкого. По этому описанию можно точно установить болезнь, которой он заболел (инсульт), и приемы ее лечения (Владимирку сажали в теплую воду — «укроп», делали ему теплые ванны). Но описание это при всей реалистичности своих отдельных элементов есть в конечном счете описание чуда: бог покарал Владимирку Галицкого болезнью и смертью за его насмешки над Петром Бориславичем. «Чудо» описано конкретизирующими приемами.

Из приведенных примеров ясно, что элементы реалистичности в древней русской литературе отнюдь не являются в результате смены религиозного мировоззрения нерелигиозным, а скорее отражают непоследовательность религиозного мировоззрения. При этом непосредственная связь их с прогрессивными взглядами на мир может в иных случаях и отсутствовать. В течение семи веков русского средневековья, где художественные методы не столько сменяют друг друга, сколько сосуществуют, движение вперед совершалось главным образом путем нарушения абстрагирующих систем и введения отдельных реалистических элементов в сложную, «ансамблевую» ткань литературных произведений. Элементы реалистичности появлялись в литературе и вновь исчезали, не составляя собственной стилистической системы, не формируясь в какой-нибудь особый художественный метод.

По-видимому, прогрессивная роль реалистических элементов состояла преимущественно в том, что они разрушали существующие абстрагирующие стилистические системы, способствуя возникновению новых, с более широким кругом возможностей. Именно эти нарушения являлись в древней русской литературе элементами будущего. И мы вправе называть их «реалистическими элементами» и «реалистическими тенденциями», ибо всякое явление получает свое окончательное объяснение не только в выяснении причин, его породивших, но и в определении того, к чему оно ведет в будущем. Нельзя думать, впрочем, что элементы реалистичности путем простого их накопления приближали древнерусскую литературу к литературе нового времени.

Задача будущих исследователей проследить, как постепенно расширяется круг тех явлений, которые мы можем назвать «элементами реалистичности», как посте-

пенно расширяется и круг тех произведений, в которых эти элементы реалистичности проявляются. Особенно интересен с этой точки зрения XVII век с его сатирической и демократической литературой. Замечательно при этом, что реалистические элементы с особенной интенсивностью нарастают в тех произведениях, которые отражали интересы эксплуатируемого большинства. В этом отношении наблюдения исследователей западного средневековья или средневековья славянского полностью совпадают с наблюдениями, которые сделаны исследователями древнерусской литературы.

«Надо помнить, — писал испанский литературовед Ортега-и-Гассет, — что во все эпохи, когда существовало два типа искусства — одно для меньшинства, а другое для большинства, последнее всегда было реалистическим. К примеру, в средние века соответственно двойственной структуре общества, разделенного на касты — знатных и плебеев, — имелось два типа искусства: благородное искусство, которое являлось «условным», «идеалистическим», иначе говоря художественным, и народное искусство, реалистическое и сатирическое» [13].

В своей работе «Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература» проф. П. Динеков отмечает, что в Софии в XVI в. в житиях Георгия Нового и Николы Нового элементы реалистичности находятся в непосредственной связи с общей демократизацией литературы [14].

Изучение абстрагирующих художественных методов средневековья неизбежно приводит нас к выводу о том, что они стоят необычайно далеко от метода реализма: гораздо дальше, чем художественный метод барокко или метод классицизма, и уже, несомненно, дальше, чем художественный метод романтизма. Если некоторые из литературоведов и пытаются в настоящее время считать каждый из художественных методов — классицизм, романтизм

---

[13] Хосе Ортега-и-Гассет, Дегуманизация искусств.— В кн.: «Современная книга по эстетике». Антология. Под ред. А. Егорова, М. 1957, стр. 450.

[14] См.: П. Динеков, Към демократизация на изобразителния стил в старата българска литература. — В кн.: П. Динеков, Литературни въпроси, София, 1963, стр. 76—88. С демократической стихией связывает «гротескный реализм» Ф. Рабле и М. М. Бахтин (см. его в высшей степени интересную книгу «Творчество Франсуа Рабле», М. 1965).

и реализм — целиком замкнутым в себе, отрицают возможность подготовки реализма в романтизме, то в будущем более широкое исследование художественных методов на более крупных хронологических дистанциях с несомненностью покажет, что отдельные литературные направления при всей их кажущейся замкнутости подготовляли появление друг друга. Это достаточно ясно, если сравнить абстрагирующие художественные методы средневековья с художественным методом, например, романтизма. Последний заключает в себе гораздо больше таких элементов поэтики, которые если и не могут быть признаны реалистическими, то все же более «реалистичны», чем принципы средневекового абстрагирования: например, стремление ввести color localae, рассматривать явление в широкой исторической перспективе, отказ от правил, канонов и трафаретов, известная наглядность изображения, попытки создания иллюзии действительности и т. д. Романтизм в широком смысле гораздо реалистичнее классицизма и литературы средневековья. Это не может укрыться от медиевиста.

Необходимо вновь указать на то, что в определении основных признаков художественных методов древнерусской литературы следует идти от конкретного материала к обобщению, а не наоборот.

Вопрос о художественных методах древней русской литературы достиг такой зрелости, что дальнейшая его разработка должна вестись на основе конкретных, частных исследований отдельных явлений художественного творчества. При этом надо исходить не из той небольшой «обоймы» древнерусских произведений, которая вошла в учебники и традиционно всеми рассматривается, а как можно шире охватить материал, все разнообразие жанров литературы древней Руси.

Что, в самом деле, можем мы сказать определенного о всей древнерусской литературе, когда такой основной и своеобразный вид памятников, как апокрифы, совершенно не изучается за последнее время, когда почти не изучается агиографическая литература, мало изучается литература переводная, когда многие исследователи не знают тех литератур, из которых сделаны переводы отдельных произведений, и, следовательно, не могут овладеть сравнительным материалом?

*

В развитии искусства многое повторяется, многое выступает в разных формах в различные эпохи, но многое и неповторимо, своеобразно. Мы не должны для каждой эпохи изобретать свою терминологию, отказываться от поиска сходств и аналогий на всем протяжении развития литературы. Поэтому в искусствоведении и в литературоведении должна быть общая терминология, которую можно применять к различным эпохам, чтобы определять в них сходные явления.

Удобно ли приписывать одному слову два значения? Удобно ли называть реализмом и литературное направление XIX—XX вв. и особый художественный метод в искусстве?

В широком и узком значении одновременно мы употребляем много слов, в частности: «экспрессионизм», «символизм», даже «романтизм» и «классицизм». Мы можем говорить о классицизме романского искусства в противоположность романтизму готики, об экспрессионизме стиля конца XIV—XV вв., о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства? Мы можем говорить и о реализме как о направлении XIX—XX вв., и о реализме как о некоем общем явлении искусства.

Термин «реалистичность» необходим, чтобы различить в древнерусской литературе один из способов изображения действительности, близкий к способу реализма, от других — абстрагирующих.

В литературе разных эпох есть сходные эстетические черты. Это сходство обнаруживается в элементах, в структурном же целом отчетливо выступают эстетические различия литератур разных эпох. Одна из задач литературоведения — глубоко проникать во все эстетические системы прошлого и настоящего. Для этого необходимы терпение и эстетическая чуткость. Необходимо исходить не только из тех эстетических представлений, которые воспитаны в нас великим реалистическим искусством нового времени, но искать эстетические ценности в том их виде, в каком они воспринимались современниками.

Я не считаю, что всякое подлинное искусство непременно во все века должно быть одновременно и реалистичным. Признаки художественности и реалистичности для меня совпадают не во всех случаях. Поэтому для

меня остается необходимость в терминах «реализм» (в широком смысле этого слова), «реалистичность», «элементы реалистичности», и я не могу их заменить термином «художественность», отождествлять реалистичность с художественностью вообще. Те исследователи, которые предлагают заменить термин «реалистичность» в широком смысле этого слова термином «художественность», очевидным образом отождествляют художественность и реалистичность.

*

Элементы реалистичности в древнерусской литературе помогают глубже понять одну особенность реализма нового времени, на которой мы сейчас особо остановимся.

В советской науке было немало определений того, что́ следует понимать под реализмом, но ни одно из них не может считаться удовлетворительным.

По существу то, что предлагалось за последние годы в качестве определения реализма, отрицало все другие виды искусства или сводило все лучшее в искусстве к реализму. Определение подменялось похвалой. Постоянно подчеркивалась, например, правдивость реалистического искусства, но разве все другие направления в искусстве лживы? Если бы это было так, то в них не было бы искусства. Возьму в качестве примера определение, даваемое И. Рыжкиным «краеугольному камню» «реалистической концепции» (пользуюсь его же выражениями). И. Рыжкин пишет, что суть реализма — это «художественное, объективно-правдивое воплощение взаимосвязи жизненного пути человека, характерных для него переживаний, мыслей, чувств, поступков, исторических условий общенародной жизни» [15]. Ясно, что определение это одновременно и слишком широко, так как может быть применено не только к одному реализму, и обедняет реализм, так как далеко не покрывает его содержания. «Правдивость» отражения действительности как основной признак реализма выдвигают, в частности, Г. Недошивин [16], В. Кеменов [17], И. Смольянинов [18] и многие другие.

---

[15] И. Рыжкин, Стиль и реализм. — В сб.: «Вопросы эстетики», 1, М. 1958, стр. 265.

[16] Г. Недошивин, Очерки теории искусства, М. 1953, стр. 153.

[17] В. Кеменов, Об объективном характере законов реалистического искусства. — В кн.: «Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики», М. 1954, стр. 43.

[18] И. Смольянинов, Социалистический реализм — творческий метод советского искусства, Л. 1954, стр. 6.

Задача исследователей реализма — определить, в чем отличие правдивости реализма от правдивости других направлений в искусстве. Это вопрос чрезвычайно сложный, и он может быть решен только путем ряда конкретных исследований. Прав Я. Эльсберг, когда утверждает: «Думается, что задача заключается сейчас и не в том, чтобы предложить какую-либо новую, более или менее подробно разработанную формулу, дающую «окончательное» определение реализма и претендующую на то, чтобы мгновенно снять все недоумения и вопросы. При настоящем состоянии изучения реализма такая формула неизбежно уподобится колодкам, в которые соответствующий художественный материал окажется более или менее насильственно и искусственно втиснутым. Перед нами же стоит задача теоретически заостренного изучения творчества величайших представителей реалистической литературы на различных этапах ее развития, во всей исторической и художественной конкретности и неповторимости этих художественных явлений» [19]. Вполне обоснованно выступил Г. П. Макогоненко против попытки подменить конкретно-исторические исследования природы реализма формальным определением понятия реализм: «Задача исторического исследования важной проблемы, — пишет Г. П. Макогоненко, — подменяется поисками подходящего определения, которые ведутся не на путях теории (нельзя реализму приписывать свойства нормативной поэтики), а на почве эмпиризма, когда произвольно отбираются или группируются в «совокупность» отдельные признаки, действительно присущие многим написанным в самые различные эпохи произведениям» [20].

Конечно, всякому, закрывающему глаза на какое-либо живое явление, отсутствие определения может оказаться на руку — на руку до той поры, пока ему охота отворачиваться от этого живого явления. Я говорю об отворачивающихся и закрывающих глаза людях не случайно: я имею в виду тех противников реализма, которые в отношении его поступают именно так и упрямо твердят: «не вижу», «не понимаю» и «дайте определение». Ссылаясь

---

[19] Я. Эльсберг, Спорные вопросы изучения реализма в связи с проблемой классического наследия. — В кн.: «Проблемы реализма (материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957 г.)», М. 1959, стр. 29—30.

[20] Г. Макогоненко, Когда же сформировался русский реализм? — «Вопросы литературы», 1965, № 2, стр. 153.

на многообразие форм реализма, они вообще отрицают существование реализма. Само собой разумеется, этот пустой скептицизм нельзя побороть скороспелыми определениями. Пока нет глубоких описаний и аналитических исследований реализма — определения его недостаточны.

В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы» (М. 1959) решает вопрос о реализме в стилях языка как лингвист. Само собой разумеется, что лингвистический подход к проблеме реализма чрезвычайно труден, ибо это подход со стороны, и даже не с самой главной стороны, но, может быть, именно поэтому он дает самые бесспорные результаты (крепости редко берутся фронтальной атакой). Постараюсь показать литературоведческое значение этого лингвистического подхода.

Одно из многих отличий правдивости реалистического искусства от правдивости других искусств состоит в том, что реализм меняет средства изображения в зависимости от предмета изображения, изобретает все новые и новые средства выражения, борется с литературными канонами, стремится освободиться от них в изображении мира, человека, его поведения, психологии, связей с окружающим обществом [21] и т. д. В. Виноградов показывает на конкретных примерах, как меняется стиль реалистических произведений в зависимости от того, что́ изображает писатель. Реализм стремится к изображению действительности максимально соответствующими этой действительности языковыми средствами. Как отмечает В. Виноградов, для реалистической системы характерно словесно-художественное отражение и воплощение «современной и прошлой жизни русского общества во всем разнообразии ее классовых, профессиональных и других социально-групповых разветвлений» [22].

Для реализма типичен «принцип широкого использования социально-речевых стилей изображаемой общественной среды в качестве ее собственного речевого самоопределения, связанного с ее бытом, ее культурой и ее

---

[21] Связь человека с окружающим обществом изображалась в искусстве всегда, хотя и неточно. Почему-то, однако, некоторые теоретики приписывают реализму открытие связей человека с окружающей средой (см., например, приведенное выше определение И. Рыжкиным «краеугольного камня» реализма). Это, конечно, невнимание к конкретным фактам истории искусства.

[22] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 475.

историей, и принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» как в формах диалога, так и в формах «чужой» или непрямой речи в структуре повествования»[23]. Как утверждает Г. А. Гуковский, «согласно принципу реалистического стиля, открытому Пушкиным в 1820-е годы, состав его поэтической речи подчиняется закону выражения не только говорящего субъекта (поэта), но и изображаемого объекта (темы)»[24]. Исследуя постепенное развитие реализма Пушкина, Г. А. Гуковский отмечает, что в «Евгении Онегине» «образуется сложная симфония стилевых пластов... Каждый герой, являясь носителем определенного типа культуры, определенного отношения к проблеме бытия страны и народа, внутри одной эпохи русской исторической жизни, вносит в стиль романа свою речевую струю. В романе есть в соответствии с этим несколько речевых пластов, причем они эволюционируют вместе с эволюцией героев и самого автора»[25].

Принцип воспроизведения социальных характеров с помощью их собственных «голосов» — существенная часть той неустанной борьбы со всеми канонами литературного изображения, которую последовательно ведет реализм. Забота о «свежести» изображения ни в одном из литературных течений не была так сильна, как именно в реализме, а вместе с этой заботой приходила и крайняя индивидуализация авторской манеры.

Реализм в отличие от всех остальных направлений находится в состоянии непрерывной внутренней творческой

---

[23] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 475—476.

[24] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, М. 1957, стр. 175.

[25] Там же, стр. 176. Различные способы приближения средств изображения к изображаемому в творчестве Пушкина были подробно исследованы В. Виноградовым в книге «Стиль Пушкина» (Гослитиздат, М. 1941). Здесь показаны и разрушение Пушкиным предшествующих стилистических систем путем их пародирования, и воспроизведение устной речи героев во всем их характеристическом культурно-бытовом и социальном многообразии, и приближение стилистических приемов изображения к изображаемому, и т. д. Впоследствии этот основной принцип реалистического стиля — приближение средств изображения к изображаемому — лег в основу анализа реализма Пушкина в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля». В этой своей принципиальной основе интересная и содержательная книга Г. А. Гуковского следует за книгой В. Виноградова.

борьбы со стремлением к выработке постоянных стилистических признаков во имя примата содержания. Вот почему так разнообразны индивидуальные стили писателей-реалистов. В. Виноградов указывает на различие стилей «таких представителей реализма в русской литературе, как Гоголь, Герцен, Тургенев, Чернышевский (в его беллетристических произведениях), Л. Толстой, Салтыков-Щедрин и Гл. Успенский»[26]. «Наши великие писатели (речь идет о писателях-реалистах. — *Д. Л.*) не придерживались одной замкнутой системы реалистического изображения», — пишет В. Виноградов[27]. Характерно и приводимое им заявление Тургенева в письме к Л. Толстому: «Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается, которые хотят ее за хвост поймать; система — точно хвост правды — но правда как ящерица; оставит хвост в руке — а сама убежит; она знает, что у ней в скором времени другой вырастет»[28]. Такие же заявления мы можем встретить и у многих других реалистов. Не случайно оно и у советского поэта М. Исаковского. «Даже в пределах поэзии, — пишет М. Исаковский, — создаваемой одним и тем же человеком, нельзя пользоваться одним и тем же «секретом», открытым раз и навсегда. Такого «секрета» быть не может. В каждом отдельном произведении поэта — если, конечно, это произведение по-настоящему талантливо — заключен уже свой особый „секрет“»[29]. В. Виноградов показывает на примере раннего творчества Достоевского, как писатель-реалист борется со стилистическими канонами, приноравливая стилистические средства выражения к изображаемому предмету. Он анализирует средства речевого самораскрытия Макара Девушкина: «Речь Девушкина строится из таких слов, фраз и их композиционных вариаций, в которых социально-экспрессивные оттенки или непосредственно ведут к образу «старого, неученого» титулярного советника, или не противоречат его структуре, ее не ломают. Основа речи Девушкина — разговорное го-

---

[26] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 437.

[27] Там же, стр. 506.

[28] «Толстой и Тургенев. Переписка», изд-во М. и С. Сабашниковых, М. 1928, стр. 31 (ссылка В. В. Виноградова).

[29] М. Исаковский, О «секрете» поэзии. — «О писательском труде», сборник статей и выступлений советских писателей, М. 1953, стр. 77—78.

родское «просторечие», в котором добрую половину составляет фразеология мелкого служило-чиновничьего сословия, играющая такую существенную роль в процессе образования и эволюции бытовой городской речи XIX века»[30]. Далее В. Виноградов вскрывает в каждом атоме речи Девушкина особенности его социального облика, его психологии, его образа рассказчика, помогает понять стилистический синтез идеологических и речевых элементов в структуре реалистического произведения.

Одной из наиболее показательных форм приближения средств изображения к предмету изображения является приноровление образа автора или рассказчика и его речевой самохарактеристики к теме произведения. Если во всех прочих литературных направлениях образ автора был малоподвижен, стоял как бы над произведением, над его темой (наиболее частая позиция автора — позиция оратора, философа, судьи жизни, вдохновенного поэта и т. д.), то в реализме образ автора стремится быть как можно ближе к теме произведения, к действующим лицам произведения. Это заметно уже у Пушкина, но еще определеннее в творчестве Гоголя, Достоевского, Лескова и др. Иногда этот образ автора маскируется (как у Чернышевского), иногда раздваивается (как у Достоевского в «Бедных людях»). С одной стороны, образ Макара Девушкина, от лица которого ведется рассказ, — это образ бедного чиновника, в котором сливается действующее лицо и автор. Но, с другой стороны, автор в Макаре Девушкине отделяется от образа бедного чиновника: Достоевский наделяет Девушкина отнюдь не характерными для бедного чиновника идеями в духе В. Белинского и В. Майкова. Девушкин — «рассказчик» и «автор», и оба эти образа различны. Это раздвоение необходимо, чтобы лучше судить о предмете повествования.

Писатель-реалист как бы примеривает разные точки зрения, выбирает ту, с которой «лучше видно», а чаще всего имеет две точки зрения, позволяющие ему видеть перспективу, придающие его повествованию необходимую «стереоскопичность» («два глаза»). «Ведь «рассказчик», поставленный на далекое речевое расстояние от автора, — пишет В. Виноградов, — объективируя себя, тем самым печать своей субъективности накладывает на речь персо-

---

[30] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 478—479.

нажей, ее нивелируя. В силу этого образ рассказчика колеблется, иногда расширяясь до пределов «образа писателя», «автора». Соотношение между образом рассказчика и образом «автора» динамично даже в пределах одной сказовой композиции. Эта величина переменная. Динамика форм этого соотношения меняет непрестанно функции основных словесных сфер сказа, делает их колеблющимися, семантически многопланными. Лики рассказчика и автора покрывают (вернее, перекрывают) и сменяют один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей»[31]. Описанное В. Виноградовым колеблющееся соотношение образа «рассказчика» с образом «автора» очень характерно для пронизанного динамизмом реализма. В других направлениях образ автора и менее подвижен и менее связан с предметом изображения. В реализме же эта подвижность и функциональность — одна из чрезвычайно интересных форм динамического приспособления средств изображения к изображаемому.

Итак, стиль реалистических произведений изменяется в зависимости от того, что́ изображает писатель. Даже в одном и том же произведении этот стиль меняется, и при этом не только в речах действующих лиц, впервые в реалистическом искусстве заговоривших так, как им положено говорить в действительности, но и в авторском изложении. Г. А. Гуковский отмечал «протеизм» Пушкина в «Медном всаднике». Он усматривал его в различном стиле отдельных его частей — шла ли речь о Евгении или о Петре, о Медном всаднике. В связи с этим Г. Гуковский замечал даже: это «не речь *одного человека*, а общая русская речь»[32]. В реализме есть и такое сложное явление (оно будет важно для нас в дальнейшем), как возможность существования в его стиле элементов стиля другого направления. О том, что элементы стиля иного направления могут находиться внутри реалистического произведения, свидетельствует тот же «Медный всадник». Как верно заметил Г. Гуковский на основании работы Л. Пумпянского о «Медном всаднике»[33], тема Петра овеяна в поэме «духом классицизма».

---

[31] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 123.

[32] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 410.

[33] Там же, стр. 407.

Способность реализма к самоочищению от различных канонов, штампов, устоявшихся особенностей стиля поддерживается исключительной ролью в реализме литературной критики. Ни в одном литературном направлении критика не занимала такого видного положения, как в реализме. Во всяком ином литературном направлении канон в известной мере законен. В реализме канон — враг. Стихийно возникающие как результат косности творчества литературные штампы вынуждены маскироваться. Они проникают тайно. Только тайно правдивость стремится подменить собою правду. Обнаружение штампов равносильно их уничтожению. Одна из задач критики — задача борьбы с возникающими штампами, с начинающимся окостенением. Вот почему критика так важна для реализма.

В. Виноградов приводит обильные примеры пародирования штампов у писателей-реалистов и особенно у Чехова и Горького. Эта борьба со штампами — не только характерная черта реализма в литературе, но и его жизненная необходимость. И эта борьба, конечно, касается не только языка и стиля, но и всякого рода штампов в сюжете, в чем легко убедиться особенно по известному рассказу Куприна «По заказу».

В статье «О творческом методе и художественных стилях» В. Днепров пишет: «В дореалистических методах преобладал общий стиль, а в методах реалистических преобладает стиль индивидуальный»[34]. Это положение верно, но его необходимо расширить. Борьба с системами литературных канонов, с «общим стилем» литературы идет даже внутри индивидуального творчества. Писатели-реалисты стремятся освободиться даже от своих собственных литературных канонов, стремятся разнообразить и изменять свой собственный стиль. Стиль Л. Толстого в «Анне Карениной» не тот, что в «Севастопольских рассказах», а в «Воскресении» не тот, что в «Анне Карениной». Стремление приблизиться к языку эпохи, к языку действующих лиц, индивидуальные черты в прямой речи героев и т. д. — это своего рода небольшие отказы от личного стиля автора, но они сопряжены с общим стремлением писателей-реалистов не повторять себя.

Не буду останавливаться сейчас на этой теме. Резкое отличие реализма от всякого другого направления,

---

[34] «Звезда», 1958, № 2, стр. 220. См. также: В. Днепров, Проблемы реализма, Л. 1961, стр. 277—280.

опирающегося на каноны, бесспорно. Вот почему реализм в известном смысле «вечен», а все другие течения в какой-то мере преходящи. Бессмертны созданные в недрах нереалистических систем великие произведения, но не самые течения, которые в той же форме повториться не смогут. Реализм же вечно нов. Он нов потому, что находится в состоянии постоянных поисков приближенного к действительности выражения этой действительности. Поскольку действительность движется, движется и реализм. Меняются его формы, его виды. Реализм весь в динамике. Вот почему, когда некоторые западноевропейские искусствоведы и литературоведы утверждают, что реализм — искусство консервативное, устаревшее, они неправы. Реализм не может устареть по самой своей природе. Это постоянно самообновляющееся направление — направление, которое не может повторять своих стилистических приемов, формул, сюжетных построений и т. д. Могут устаревать (и при этом быстрее, чем в любом другом направлении) отдельные виды реализма, индивидуальные манеры, отдельные приемы и т. д., но сама диалектика реализма остается. Остается движение изображения к изображаемому. Писатели-реалисты вынуждены искать все время новые способы изображения, отказываться от собственных стилистических решений. Но сам по себе реализм именно поэтому и не устаревает.

Ведущим жанром реализма является роман. Роман оказывает влияние и на другие жанры, на драму, в частности. В последнее время М. М. Бахтин выступил с очень интересной статьей «Эпос и роман». Вот что он пишет о романе: роман «по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» [35].

---

[35] М. Бахтин, Эпос и роман (о методологии исследования романа). — «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 121.

М. М. Бахтин, безусловно, прав, давая такую характеристику *реалистическому* роману, но он неправ, когда свойства реализма вообще распространяет на жанр романа как таковой. Вспомним окостенелые формы рыцарского романа или романа эллинистического. М. М. Бахтин с большими натяжками приписывает им то, что является особенностью реалистического романа; указываемые же им признаки последнего идут от реализма, а не от романа как такового. В концепции М. М. Бахтина, подчеркивающего неизменность изменяемости романа вообще, есть известная доля неисторичности.

«Самоочищение» реализма от всякого рода инертной формы, от раз и навсегда избранных способов изображения, острая борьба живого и все обновляющегося содержания со склонной к застыванию формой составляет внутреннюю силу его развития. Очень часто это стремление реализма к поискам нового, к обновлению содержания и формы считается признаком всякого искусства: настолько оно кажется естественным и настолько мы к нему привыкаем. В. Шкловский в своей книге о Достоевском пишет: «Искусство, двигаясь, расширяет пределы жизни, которую оно может осмыслить — исследовать через противопоставления и перипетии» [36]. На самом деле это свойство «расширять пределы жизни» принадлежит преимущественно реализму.

Все развивающееся вторжение в область «запрещенных» тем — характерная черта реалистического искусства. Во всех иных направлениях эта черта отсутствует. Искусство вторгается в новые области, но оно вторгается *вопреки* господствующему направлению. Вводя новые темы, искусство одновременно разрушает направление, стилистическую систему этого направления, создавая направление новое.

Самое существенное для наших дальнейших соображений заключается в том, что реализму свойствен в широкой степени индуктивный метод художественного познания действительности. Г. Гуковский пишет, что в реализме «искусству открылся анализ — уже не абстрактно-дедуктивный, как во времена классицизма, а привлекающий к рассмотрению обильный материал живой эмпирии, то есть не лишенный индуктивных процессов мысли,

---

[36] В. *Шкловский*, За и против. Заметки о Достоевском, М. 1957, стр. 92—93.

включающий сумму наблюдений и даже эксперимент в целях проверки поведения героя в различных условиях»[37]. Не случайно поэтому в творчестве писателей-реалистов приобретают такое большое значение их личные наблюдения над действительностью, дневники, записные книжки с записями бытовых диалогов, реплик и т. д. Это то самое искусство, которое «чем далее, тем более становится научным», как о нем писал молодой Флобер. О научности реализма пишут Золя, Тэн, Сент-Бев и многие другие. Об искусстве как о способе познания пишет и Чернышевский. Эта научность реализма находится в строгом соответствии с отмеченным выше стремлением реализма максимально приближать средства выражения к предмету изображения. В эстетике реализма главное — это «соответствие действительности». Вот почему для эстетики реализма так важен провозглашенный Чернышевским принцип: действительность выше искусства.

Реалистическое искусство стремится увидеть то, что еще не было увидено, описать то, что еще не было описано, проникнуть как можно глубже в действительность. В сочетании с неустанным творчеством новых средств изображения эта черта реализма, заключающаяся в постоянном поиске новых тем, новых сторон действительности, открывает перед ним возможность бесконечного разнообразия творчества и бесконечного развития.

Литературоведы, привыкшие только к материалу нового времени, не могут себе представить, до какой степени необычной и богатой оказывается для специалиста по средневековой литературе эта своеобразная способность реализма к самосовершенствованию. Убеждение многих советских литературоведов в связи реализма с революционной идеологией не априорное, как предполагает В. Виноградов[38], а апостериорное, выведенное на основании опыта изучения классиков-реалистов, и это убеждение не могут поколебать отдельные видимые исключения. Действительно, революционная идеология, низвергающая авторитеты, сродни реалистическому стремлению к борьбе с канонами, к неустанному проникновению во все но-

---

[37] Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 334.

[38] См.: В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 438—439.

вые и новые области действительности. Роль реалистического искусства всегда была революционной потому, что реализм борется со всякою косностью, смело идет на сближение с действительностью, стремится к индуктивному познанию реальности. Художественная природа реализма находится в тесной связи с прогрессивностью мировоззрения писателей-реалистов. Правда, как известно, не все писатели-реалисты были революционерами. Как связать, например, реализм Достоевского с его мировоззрением? Этот вопрос прямо задает В. Виноградов: «А реализм Достоевского или реализм Л. Толстого? Реализм Тургенева? Реализм Бунина? Они тоже выросли из революционного взгляда на мир?» [39]. Я думаю, что вопрос этот вполне разрешим, если мы глубже изучим мировоззрение писателей-реалистов, в частности Достоевского. Мировоззрение писателя, конечно, не сводится к сумме идей, которые он где-либо прямо или косвенно высказывал. Есть идеи, тесно связанные с творчеством писателя, выражающиеся в нем, и есть идеи более или менее внешние для писателя. Не случайно и сам Достоевский говорил об идеях-чувствах, а не об идеях просто и предпочитал первые вторым. Но этот вопрос, как известно, очень сложный. Скажу только, что нельзя мировоззрение писателя рассматривать так же, как и мировоззрение философа. Нельзя вместе с тем мировоззрение писателя лишать его живой (и иногда очень ценной — особенно в условиях XIX в.) противоречивости. «За и против» — назвал свою книгу о Достоевском В. Шкловский. И вместе с тем абсолютно невозможно смешивать художественный метод реализма с политическими или философскими взглядами писателя. В этом отношении совершенно прав В. Виноградов, когда утверждает, что «реализм как художественный метод той или иной сферы искусства не может быть сведен к одним ,,воззрениям“» [40]. Память, вероятно, подскажет читателю и другие примеры сложностей, возникающих в связи с определением особенностей стиля реализма XIX—XX вв.

Может создаться впечатление, что реализм противопоставлен мною всем остальным течениям в искусстве и что вышеприведенный материал как будто бы подтверждает

---

[39] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 443.

[40] Там же, стр. 442.

пресловутую теорию «реализма — антиреализма». Это не так. Мы видели выше, что реализму свойственна постоянная борьба с литературными канонами, что реалистическое искусство требует постоянного обновления (и именно поэтому естественна связь реалистического искусства с прогрессивной идеологией). Но было бы неправильно представлять себе, что литературные течения, основывающиеся на канонах, лишены творческого начала. Стремление к установлению канонов следует отличать от стремления к сохранению канонов. В нереалистических течениях литературы также идет борьба нового и старого, но там она по большей части сводится к борьбе новых канонов со старыми. Эти новые каноны, как правило, лучше «вмещают» действительность, чем старые. Кроме того, сама по себе система канонов может быть полезным фактором искусства, облегчающим художественное познание действительности. Стремление к установлению литературных канонов соответствует стремлению человека к систематизации своего познания, облегчающей восприятие обобщением, к экономии творчества. Канон — знак, канон — сигнал, вызывающий известные чувства и представления. Этим же пользовались классицизм и романтизм. Надо непременно отличать каноны от штампов [41].

При этом литературные течения не следует рассматривать внеисторически, вне тех течений, на смену которым они приходят, и вне тех течений, которые приходят за ними. Так, романтическая система литературных канонов в значительной степени противостоит классицистической, на смену которой она явилась. Ее роль в свое время была прогрессивна. Она расширяла познание действительности, круг литературных тем, круг выразительных средств и т. д. Поскольку прогрессивность романтизма была негативной, эта система оказалась и не единой. Вот почему в романтизме выработалось несколько близких систем канонов, часть которых могла оказаться о т н о с и т е л ь н о (именно относительно, а не абсолютно) консервативной. Однако реализм и не равноправен другим течениям — вроде классицизма, сентиментализма, романтизма, экспрессионизма, символизма и т. д. Этому сопротивляется сам язык. Мы можем сказать: «Он достиг боль-

---

[41] О канонах в классицизме и романтизме см.: Л. Я. Г и н з б у р г, О лирике, М.—Л. 1964, стр. 10 и след.

шого реализма в изображении чего-либо»[42], но мы не можем сказать: «Он достиг большого классицизма» или «Он достиг большого сентиментализма». Слово «реализм» в широком смысле (не как направление в искусстве, а как его некоторая особенность) вошло в язык и не может быть оттуда изгнано предписаниями некоторых литературоведов. Кроме того, литературоведам необходимо считаться с тем, что слово «реализм» в широком смысле, применительно к разным эпохам, постоянно встречается в работах искусствоведов. В том, что касается общих проблем искусства, между литературоведами и искусствоведами должна быть общность терминологии.

Реализм не может быть отождествлен с каким-либо строго определенным стилем, и в этом его большое отличие от литературных направлений вроде классицизма или романтизма. Постоянные поиски нового стиля составляют особый «протеизм» реализма. В. Днепров писал, что реализм «метод, но не стиль». Поэтому реализм вполне доказал свою способность оставаться самим собой, употребляя разные стилистические обороты, приемы и формы там, где «они уместны по природе изображаемого материала»[43].

*

Вернемся к элементам реалистичности в древнерусской литературе.

Я привел только наиболее яркие примеры реалистичности в древней русской литературе, но элементы реалистичности имеются в отдельных проповедях: в зрительно конкретном изображении дурных нравов общества (пьянства, лени, франтовства, злых нравов женщин и т. п.), в документальных рассказах летописи, паломников, в статейных списках русских послов и т. д. Эти элементы реалистичности отнюдь не случайны — они входят как важнейшие черты в своеобразное лицо средневековой литературы.

Вправе ли мы называть эти явления «реалистичностью»? Конечно, все термины условны. Я бы предпочитал не прибегать к понятию «реализм», но от термина

---

[42] Ср.: «Карамзин достиг в своей повести значительного реализма и тонкости в отношении к бытовой стороне нашей прошлой жизни» (Н. Апостолов, Карамзин как романист-историк. — «Журнал министерства народного просвещения», 1916, апрель, стр. 203).

[43] В. Днепров, Проблемы реализма, стр. 280.

«реалистичность» я не вижу возможности отказаться по двум причинам: во-первых, я не вижу замены этому термину для явления весьма существенного, а во-вторых, этот термин своею близостью к понятию «реализм» как раз отражает существо дела.

Обращу здесь внимание на ту самую черту реализма, о которой говорит В. Виноградов. В реализме есть стремление средства выражения приблизить к предмету изображения. Эта черта, разумеется, не главная, но чрезвычайно характерная и важная. Средневековая литература в своих основных тенденциях противоположна этому: она стремится к устоявшимся литературным канонам, к «литературному этикету», к обозначению вместо изображения, к символу вместо метафоры и т. д. Но эта литературная система средневековья, обусловленная особенностями религиозного мировоззрения, не может быть последовательной. В средневековой литературе постоянны и, я бы сказал, закономерны нарушения этой системы. Индуктивное мышление в средневековье постоянно борется с дедуктивным, опыт — с предвзятыми схемами. Иначе и быть не может, — это требование жизни, практики. В литературе же документальное описание, сознательно приближающее средства выражения к действительности, к тому, «как было в жизни», находится в постоянной борьбе с системой литературных канонов.

Непоследовательность средневековых взглядов, средневекового отношения к действительности и дает возможность вторгаться в художественное творчество элементам реалистичности. Эти элементы реалистичности в некоторых своих общих чертах действительно сближаются с реализмом. Они вытесняют собой средневековые каноны описаний, приближают средства выражения к теме изображаемого. В них князья говорят как князья, иногда подлинными своими словами, вечевые речи произносятся так, как они звучали в действительности, они сохраняют весь свой колорит. Они либо услышаны, либо могли бы быть услышаны в жизни. То же можно сказать и о речах, которые передавались через послов [44]. Наконец, эти элементы реалистичности, как мы уже видели, вводятся в произведения не бесцельно, а ради того, чтобы изменить действительность, возбудить в читателях отвращение

---

[44] См. подробнее: Д. Лихачев, Русский посольский обычай XI—XIII вв. — «Исторические записки», т. 18, М. 1946.

к междоусобиям князей, заставить князей прекратить усобицы, убедить читателей уважать объединительные устремления лучших из умерших князей, их заветы, их предсмертные слова и т. д.

Все перечисленные выше примеры «реалистических элементов» в древней русской литературе именно таковы. Они целеустремленны. Появление элементов реалистичности в средневековой литературе облегчается тем обстоятельством, что средневековая литература многостильна. Стили в ней сосуществуют в одном произведении. Она непоследовательна. Эта непоследовательность и дает возможность вторгаться в литературу элементам реалистичности, тем более что сама реалистичность в своих наивысших проявлениях, как уже было указано выше, борется с единством стиля, со всяким стремлением установить определенные каноны изображения действительности. Вот почему элементы любого другого направления с трудом могут быть предугаданы в средневековье. Любое другое направление, опирающееся на систему своих литературных канонов, в этом отношении требует цельности произведения. Системы других литературных направлений с трудом дробимы. Реалистичность же может вторгаться в произведение кусками, отрывками, элементами, тем более, что средневековье, как мы уже отметили выше, по природе своей непоследовательно.

Система литературных канонов средневековья дедуктивно накладывается на объект литературного творчества. Вот почему изображения так однообразны в древнерусской литературе. Но наряду с этим в литературе живет и индуктивное художественное творчество. В литературу входит живое наблюдение; изображение подчиняется изображаемому. И чаще всего это вторжение индуктивного художественного изображения действительности сочетается с критическим отношением к этой действительности. Оно противостоит религиозной идеализации мира.

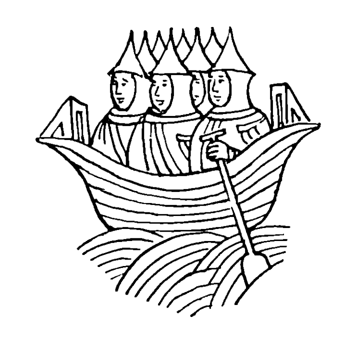
Там, где необходимо объективное изображение действительности, там, где нужно ее эмпирическое познание, где необходимо изменение действительности, — там могут появляться элементы реалистичности. И эти элементы реалистичности нельзя просто называть «правдивостью» или «документальностью». Протокол не заключает в себе элементов реализма. Реалистичность появляется тогда, когда появляется сознательное, целеустремленное творче-

ство, пытающееся в целях изменения действительности и наилучшего изображения ее для убеждения читателей приблизить средства изображения к изображаемому, создать иллюзию действительности, отрешиться от системы литературных канонов.

Реализм связан с постоянным расширением сферы изображаемого, но в средневековье, как мы уже видели, эта сфера еще очень узка. Постоянное разрушение канонов еще не ведет к их отмене. Прогрессивность «разрушительной» работы реалистических элементов еще очень ограничена. Вот почему в средневековье нет почвы для появления настоящего реализма. Элементы реалистичности — это не реализм, однако некоторые отмеченные общие черты могут оправдать близость терминов. С появлением литературных направлений элементы реалистичности в их типичной для средневековья форме исчезают, но созданные с их участием произведения древней русской литературы и до сих пор продолжают поражать нас своею художественной силой: назову хотя бы два из них — упоминавшееся уже выше «Житие» протопопа Аввакума и замечательную поэму XVII в. — «Повесть о Горе Злочастии».

# III

# ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ СРЕДСТВ



## МЕТАФОРЫ-СИМВОЛЫ

Средневековая книжность и средневековое искусство были пронизаны стремлением к символическому толкованию явлений природы, истории и писания. Уже поздние греки (эллинистического периода) были склонны символически толковать свою мифологию[1]. Символическое толкование Ветхого и Нового заветов имелось еще у апостолов[2] и приобрело под влиянием поздней греческой философии большое значение в Александрии, где стало системой в философии Оригена, истолковавшего символически все события Ветхого завета[3]. Ориген подверг

---

[1] Литература о происхождении древнехристианского символизма очень обильна. Назову лишь некоторые работы: П. А. Преображенский, Сочинения древних христианских апологетов. Татиан, СПб. 1867, стр. 38 (Татиан об иносказательном толковании античных богов), стр. 93—101 (Афиногор о том же); Auber, Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme, I—IV, 2-e éd., Paris, 1884; Gilbert Cope, Symbolism in the Bible and the Church, London, 1959.

[2] См. символическое истолкование Ветхого и Нового заветов в Послании к евреям (IX и VI, 3), в 1-м послании к коринфянам (X, 6), к галатянам (IV, 24), в 1-м послании Петра (III, 20—21) и др.; в Евангелии сравнение трехдневной смерти Христа с пребыванием Ионы в чреве кита (Матфея, XII, 40), а распятия — с медным змием, поднятым Моисеем (Иоанна, III, 14) и др.

[3] Первым христианским писателем, изложившим символическое толкование двух заветов, был Иустин Мученик (II в.). См.: П. А. Преображенский, Сочинения древних христианских апологетов. Соч. св. Иустина, М. 1864.

символическому осмыслению Пятикнижие, книги Иисуса Навина, Судей, первую книгу Царств, Иова, Псалмы, пророков и Новый завет. Отлично выразил основу этого символического толкования Библии Августин: «Что называется Заветом Ветхим, как не прикровение Нового, и что — Новым, как не откровение Ветхого?»[4]. Так, прообразами богоматери в Ветхом завете были неопалимая купина, жезл Гедеонов, Сусанна, Иудифь и т. д. Популярное на Руси Слово на рождество богородицы Андрея Критского приводит семьдесят четыре символа богоматери[5].

Вслед за символическим истолкованием Ветхого и Нового заветов символизирующая мысль средневековья (и на Востоке Европы и на Западе) тем же путем истолковывала и все явления природы. Факты истории и сама природа по средневековым представлениям — лишь письмена, которые необходимо прочесть. Природа — это второе откровение, второе писание. Цель человеческого познания состоит в раскрытии тайного, символического значения явлений природы. Все полно тайного смысла, тайных символических соотношений с писанием. Видимая природа — «как бы книга, написанная перстом божиим»[6].

Весь мир полон символов, и каждое явление имеет двойной смысл. Зима символизирует собою время, предшествующее крещению Христа; весна — это время крещения, обновляющего человека на пороге его жизни; кроме того, весна символизирует воскресение Христа. Лето — символ вечной жизни. Осень — символ последнего суда; это время жатвы, которую соберет Христос в последние дни мира, когда каждый человек пожнет то, что он посеял. В целом четыре времени года соответствуют четырем евангелистам, а двенадцать месяцев — двенадцати апостолам и т. д. Видимое осмысляется невидимым, невидимое — видимым. Мир видимый и мир невидимый объединены символическими отношениями, раскрываемыми через писание. В раскрытии этих символических отно-

---

[4] «Quid enim quod dicitur Testamentum Vetus nisi occultario Novi? Et quid est aliud quod dicitur Novum nisi Veteris revelatio?» (De Civitate Dei, lib. XVI, cap. XXV). — «Творения блаженного Августина, епископа Иппонийского», ч. 5, Киев, 1907, стр. 188.

[5] Великие минеи четьи, изд. Археографической комиссии, 1 (сент.), 1868, стр. 389.

[6] Винцент из Бове, Speculum naturale, lib. 29, cap. 23, цит. по кн.: E. Mâle, L'Art réligieux du XIII-e s. en France, Paris, 1898, p. 33.

шений и заключается главная цель средневековой «науки» и средневекового искусства.

Исключительный интерес с точки зрения раскрытия символики окружающего представляли физиоло́ги, шестодневы, азбуковники и другие сборники, распространенные по всей Европе. По средневековым представлениям, природа — это собрание целесообразно устроенных объектов. Символика животных, в частности, давала обильный материал для средневековых моралистов. Олень устремляется к источнику не только для того, чтобы напиться воды, но и чтобы подать пример любви к богу. Лев заметает свой след хвостом не только, чтобы уйти от охотника, но чтобы указать человеку на тайну воплощения [7]. Физиологическая сага рассматривала всех животных и все их свойства, реальные и вымышленные, с точки зрения тайного нравоучительного смысла, в них заключенного. «Священная история животных» имела мало реальных наблюдений, направляла человеческую мысль в мир абстракций, на поиски «вечных» истин.

Такими же символами «вечных» и «вневременных» отношений были растения, драгоценные камни [8], численные соотношения [9] и т. д. Средневековье пронизало мир сложной символикой, связывавшей все в единую априорную систему. На Западе и на Руси сущность средневекового символизма была в основном одинакова; одинаковы же были в огромном большинстве и самые символы, традиционно сохранявшиеся в течение веков и питавшие собой художественную образность литературы. Вот почему чтение огромных западных энциклопедий, которыми так богат был в особенности XIII век (Винцента из Бове, Фомы из Кантимпре, Альберта Великого и др.), раскрывает очень многое в традиционных образах древнерусского искусства и древнерусской литературы [10].

---

[7] См.: E. Mâle, L'Art réligieux du XIII-e s. en France, pp. 161—162.

[8] Специальная статья Епифания Кипрского о символическом значении драгоценных камней была широко распространена в древней русской литературе (в Толковой палее, в хронографах и хронографических частях летописи, в азбуковниках, в иконописных подлинниках и т. п.) и даже оказалась включенной еще в Изборник Святослава 1073 г.

[9] См., например, в начале Рогожского летописца о числе 7 или в Житии Сергия, написанном Епифанием, о числе 3, и т. д.

[10] Приведу лишь один пример: Христос и апостолы в иконографии (русской и западной) всегда изображались босыми. Объясне-

Вместе с тем в средневековой символике появляются и различия между западноевропейским и византийско-православным представлениями. Так, например, Максим Грек оспаривал применение к богоматери католического символа — розы. «Родон (роза) благоуханнейше есть и красен видением», но у «родона» — шипы, символизирующие собой грех. К богородице, утверждает Максим, более подходит другой символ — «крин» — лилия, имеющая три лепестка и белая цветом [11].

Особенно велики местные отличия в средневековой символике в тех случаях, когда к ней косвенно примыкают символы, отражающие народные воззрения на мир [12], в которых символические связи принимаются за реальные, и на них основываются приметы, знамения, предсказания, а иногда строятся и лечебные приемы (например, лечебные свойства растений, драгоценных камней, выведенные из их символических значений) [13]. Местные отличия в средневековой символике появляются также в тех случаях, когда символизирующая мысль охватывает собой и светскую область феодальных отношений [14].

Средневековый символизм «расшифровывает» не только многие мотивы и детали сюжетов, но он же позволяет

---

ние этому читаем у Винцента из Бове: прообраз Христа — Моисей «сложил с себя обувь», символически слагая с себя тем самым суетность богатства (Винцент из Бове, Speculum naturale, lib. 29, cap. 23). Ср. также: Ф. И. Буслаев, Византийская и древнерусская символика. — «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», т. II. СПб. 1910.

[11] Сочинения преп. Максима Грека, изд. при Казанской духовной академии, ч. I, Казань, 1859—1860, стр. 507—508.

[12] См., например: В. А. Водарский, Символика великорусских народных песен (материалы). — «Русский филологический вестник», 1916, №№ 3 и 4; Н. П. Колпакова, Русская народная бытовая песня, М.—Л. 1961, стр. 202 и след. Народная символика по своему существу резко отлична от древнерусской книжной; тем не менее она кое в чем поддерживает последнюю.

[13] Ср. соответствующие разделы в лечебниках русского происхождения (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, Румянцевское собрание, №№ 631, 635 и др.).

[14] См.: А. В. Арциховский, 1) Древнерусские миниатюры как исторический источник, 1944, стр. 29, 33, 35, 40; 2) О древнерусских гербах. — Уч. зап. Московского гос. университета. История, вып. 1, 1946. Б. А. Рыбаков, Окна в исчезнувший мир. — Доклады и сообщения исторического факультета Московского гос. университета, вып. 1, 1946. П. Павлов-Сильванский, Символизм в древнем русском праве. — «Журнал министерства народного просвещения», 1905, июнь.

понять многое и в самом стиле литературы средневековья. В частности, так называемые общие места средневековой литературы, столь в ней распространенные, во многих случаях отражают особенности средневекового символизирующего мировоззрения. Да и в тех случаях, когда они переходят из произведения в произведение в результате заимствования, — все равно они «поддержаны» приданным им символическим значением. Так, например, средневековой символикой объясняются многие из «литературных штампов» средневековой агиографии. Сложение житийных схем происходит под влиянием представлений о символическом значении всех событий человеческой жизни: житие святого всегда имеет двойной смысл — само по себе и как моральный образец для остальных людей. Агиографы избегают индивидуального, ищут общего, а общее является им в символическом. «Общие места» в изображении детства святого, его воспитания, борьбы с бесами в пустыне, смерти и посмертных чудес — прежде всего проникнуты символизмом. Агиографы стремятся воплотить в житии святых «вечные истины», символические отношения, которые в наше время во многих случаях воспринимаются только как «литературные шаблоны». Сама жизнь святого изображается иногда по религиозному шаблону, рожденному в значительной мере все тем же символизирующим мышлением.

Наконец, и это может быть самое важное для литературоведа, средневековый символизм часто подменяет метафору символом. То, что мы принимаем за метафору, во многих случаях оказывается скрытым символом, рожденным поисками тайных соответствий мира материального и «духовного». Опираясь по преимуществу на богословские учения или на донаучные системы представлений о мире, символы вносили в литературу сильную струю абстрактности и по самому существу своему были прямо противоположны основным художественным тропам — метафоре, метонимии, сравнению и т. д., — основанным на уподоблении, на метко схваченном сходстве, или четком выделении главного, на реально наблюденном, на живом и непосредственном восприятии мира. В противоположность метафоре, сравнению, метонимии символы были вызваны к жизни по преимуществу абстрагирующей идеалистической богословской мыслью. Реальное миропонимание вытеснено в них богословской абстракцией, искусство — теологической ученостью. Когда в «Слове на

пасху» Кирилл Туровский говорит о главе ада и о жале ада, он подразумевает определенные средневековые представления об аде как о морском чудовище — звере Левиафане, — представления, нашедшие отчетливое отражение не только в литературе, но и в живописи [15]. В средневековых произведениях сама метафора очень часто оказывается одновременно и символом, имеет в виду то или иное богословское учение, богословское истолкование или соответствующую богословскую традицию, исходит из того «двойного» восприятия мира, которое характерно для символизирующего мировоззрения средневековья. Даже тогда, когда Кирилл Туровский в своем «Слове на собор святых отцов» называет архиереев «высокопаривыми орлами», которые «не у трупа, нъ у живого тела Христова собирающеся, его же ядше в бесконечныа векы живут» [16], — он имеет в виду строго теологические понятия, отразившиеся в самой архиерейской службе и в архиерейском облачении (так называемые орлецы — коврики с изображением парящего орла, подстилаемые под ноги архиерею во время богослужения). Ни одно из приводимых здесь Кириллом сравнений не является чисто метафорическим: каждое из них подразумевает богословское учение, отразившееся и в учении об евхаристии и в тексте физиолóга об орле. Почти всегда приводимые Кириллом Туровским сравнения основываются не на реальных наблюдениях, а на символическом параллелизме; сравнения или метафоры, основанные на реальном сходстве, встречаются у него гораздо реже.

Само собой разумеется, что такая тесная связь образа и средневековых теологических учений приводила к тому, что одни и те же символы повторялись, были привычными и традиционными. Они черпались из одного и того же теологического фонда. Поиски общего, «вечного», устранение индивидуального вели к однообразию в выборе образов. Поэтому писатели нередко компенсировали себя тем, что создавали из символов целые картины. Тот же Кирилл Туровский в «Слове на Фомину неделю» при-

---

[15] См. изображение ада на западной стороне Нередицы («Фрески Спаса Нередицы», изд. Гос. Русского музея, Л. 1925); И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. XIII, М.—Л. 1957, стр. 412.

[16] И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XV, М.—Л. 1958, стр. 347.

водит сложную параллель между пасхой и весенним временем года, сливая традиционные символы пасхи в реальную картину расцветающей природы: «Ныне зима греховная покаанием престала есть и лед неверия благоразумием растаяся; зима убо языческаго кумирослужения апостолским учением и Христовою верою престала есть, лед же Фомина неверия показанием Христов ребр растаяся. Днесь весна красуеться, оживляющи земное естьество, и бурнии ветри тихо повевающе плоды гобьзують, и земля, семена питающи, зеленую траву пораждает» [17]. В такую же сложную картину земледелия развил летописец в «Повести временных лет» под 1037 г. средневековые символы хлеба как духовной пищи, хлебопашества как проповеди [18]. Описав просветительную деятельность Ярослава, летописец замечает: «. . .яко же бо се некто землю разорить [вспашет], другый же насееть, ини же пожинають и ядять пищу бескудну, тако и сь. Отець бо сего Володимер [землю] взора и умягчи, рекше крещеньем просветив; сь же насея книжными словесы сердца верных людий, а мы пожинаем ученье приемлюще книжное» [19].

Использование богословских символов для построения на их основе целой художественной картины не редкость в древнерусской литературе и позднее — вплоть до XVIII в. Любопытный пример находим мы в цитате из Иоанна Златоуста в Первом послании Грозного к Курбскому. «Егда ся пенит море и бесится, — пишет Грозный, — но Исусова корабля не может потопити, на камени бо стоит; имамы бо вместо кормьчию Христа; вместо же гребца — апостоли, вместо же корабленик — пророки, вместо правителей — мученики и преподобныя; и сия убо вся имущи, аще и весь мир возмутится, не убоимся погрязновения» [20]. Ср. в устном завещании Трифона Печенгского в его житии XVII в.: «Не любите мира и яже в мире; сами бо весте, колик окаянен мир

[17] И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XIII, стр. 416. См.: В. П. Адрианова-Перетц, Очерки поэтического стиля древней Руси, М.—Л. 1947, стр. 42.

[18] Символ посева — проповеди — основывается на тексте притчи о сеятеле (Матфея, XIII, 3—23) и др. Ср.: Марка, IV, 14 — «Сеятель слово сеет» («Сѣяй слово сѣетъ»).

[19] Лаврентьевская летопись. — Полное собрание русских летописей (ПСРЛ), т. I, вып. 1, Л. 1926, стр. 152 (орфография упрощена).

[20] Послания Ивана Грозного. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л. 1951, стр. 18.

сей — яко море неверен, мятежен... ветрами волнуется губительно, лжами горек, наветы диявольски трясется и пенится, грехами веяния свирепствует и смущается, о погружении (о потоплении. — *Д. Л.*) миролюбцев тщится; всюду плачи, пагубы своя простирает, а наконец вся смертию осужает»[21].

Такое сложение привычных богословских символов в живую и «наглядную» картину требовало от писателя чисто комбинаторных способностей. В этих комбинациях забывалось иногда символическое значение тех или иных явлений природы, и выступали задачи иного характера. Уже здесь мы можем заметить стремление к освобождению литературного творчества из-под власти теологии.

Другой путь освобождения из-под власти теологии заключался в том, что в символе из двух «со-бросаемых» (символ от συμβάλλω) значений перевес оказывался на его «материальной» части. Отсюда средневековый «реализм» (термин средневековой философии), приводящий к материальному воплощению символов. Насколько материально понимали в средневековье многие символы и образы, показывает, например, фреска Успенского собора XII в. во Владимире. На арке центрального коробового свода западной части собора в композиции Страшного суда над трубящим ангелом, сзывающим живых и мертвых[22], изображена исполинская кисть руки, сжимающая души праведных в образе младенцев. Живописец, изобразивший эту руку, буквально понял библейское выражение «души праведных в руце божией»[23]. Обратный перевес духовной части образа приводил иногда к той же его «материализации». Так, например, реальное отправление Стефана Пермского на проповедь приобретает в житии его, составленном Епифанием Премудрым, символический, «духовный» смысл. Отсюда и ноги Стефана «духовные», отсюда дальнейшее абстрагирование ног Стефана и неожиданный эпитет: «...по истине бо тех суть красны (то есть красивы. — *Д. Л.*) ноги благовествующих мир»[24].

Этот средневековый «реализм» вызывал иногда своеобразное «мифотворчество». Материально понятый сим-

[21] «Православный собеседник», 1859, ч. 2, стр. 113.

[22] См. иллюстрацию в кн.: Н. В. Покровский, Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, Одесса, 1887, стр. 44 (табл. 7).

[23] См.: И. Грабарь, Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации», т. I, 1925, стр. 31.

[24] Житие Стефана Пермского, СПб. 1897, стр. 18.

вол развивал новый миф. Уже рассмотренный нами выше символ «проповедь — учение — хлеб» породил в житии Сергия Радонежского миф, кстати сказать, отразившийся в известной картине Нестерова «Видение отроку Варфоломею». В житии Сергия рассказывается о его книжном учении следующее. Свои книжные знания Сергий — Варфоломей получил не от земных учителей, а непосредственно от бога. Отроку Варфоломею — будущему Сергию — встретился старец, давший ему съесть «мал кус» пшеничного хлеба. С этим хлебцем вошло в отрока книжное знание: «. . .и бысть сладость в усте его, акы мед сладяй, и рече: не се ли есть реченное: коль сладка грътани моему словеса твоя». Отрок же «акы земля плодовитая и доброплоднаа семена приемши в сердци си, стоаше, радуяся»[25]. С этих пор отрок научился грамоте, она «вошла» в него.

Борьба с теологической системой символов длилась в древнерусской литературе непрерывно вплоть до XVIII в. Она осложнялась господством богословия. Окончательное освобождение литературы от абстрагирующей богословской мысли смогло совершиться только после победы в литературе светского начала. Эта борьба была более успешной в демократической и прогрессивной литературе, менее успешной — в литературе церковной. Она имела различные формы и приводила к различным результатам в разные эпохи; отнюдь не одинаково протекала она в отдельных жанрах и даже в пределах одного и того же произведения (в различных его частях — более насыщенных церковной мыслью или более светских).

Наиболее четкое развитие средневековый символизм как система средневековой образности получил на Руси в XI—XIII вв. (так же, впрочем, и на Западе). Начиная же с конца XIV в. наступает период ее постепенной ломки. Стиль эпохи так называемого второго югославянского влияния был безусловно враждебен средневековому символизму как основе средневековых образов и метафор. Произведения этой поры характеризуются, в частности, как мы уже видели в разделе об абстрагировании, новым отношением к слову и новыми выразительными средствами. В витийстве с его сложным и нечетким синтаксисом, в перифразах, в нагромождении однозначных или сходных по значению слов и тавтологических сочетаний, в составлении сложных многокоренных слов, в

[25] Житие Сергия Радонежского, СПб. 1885, стр. 26.

любви к неологизмам, в ритмической организации речи и т. д. — во всем этом нарушалась «двузначная» символика образа, на первый план выступали эмоциональные и вторичные значения. Произведения новой школы стремятся не столько к логическому убеждению, сколько к эмоциональному воздействию. Эмоциональный характер придают произведениям восклицания, прерывающие изложение, и длиннейшие тирады как бы не сумевшего сдержать своих чувств автора. В строгом соответствии с этим авторы пишут о внутренних переживаниях своих героев, обращаются непосредственно к читателю и т. д. Авторы как бы не находят точных слов для выражения своих мыслей: отсюда открыто демонстрируемые читателю поиски слов и неотвязно из произведения в произведение переходящая мысль о бессилии человеческого языка. В итоге происходит постепенное освобождение литературы от теологичности предшествующих веков, подрывается «символизм» если не в содержании, то, во всяком случае, в стиле литературных произведений, новые образы создаются по впечатлению, по сходству, они стремятся к наглядности, пытаются создать иллюзию реальности.

Оживление интереса к церковному символизму наблюдается в разных областях искусства в XVI в. Он может быть особенно отмечен не только в литературе (в произведениях Макарьевской школы), но и в иконописи (обилие икон на сложные символические темы: «О тебе радуется», «Собор богоматери», «Премудрость созда себе храм» и др.). Не теряет своего обаяния символизм для некоторой части литературы и в XVII в., главным образом для литературы барокко. Он сказывается у Симеона Полоцкого, Иоанникия Голятовского, Епифания Славинецкого, позднее — у Стефана Яворского и т. д. Однако каждый раз этот символизм имеет свои особенности, так же как свои особенности имеют в различные эпохи пути его преодоления.

Изучение путей постепенного преодоления символизма в различных стилях литературы древней Руси представит исключительный интерес для выяснения постепенного развития художественных принципов литературы нового времени [26].

---

[26] О метафоре-символе см. в кн.: В. П. Адрианова-Перетц, Очерки поэтического стиля древней Руси, стр. 9—132.

## СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СИММЕТРИЯ

Поэтические тропы отнюдь не вечны и не неизменны. Они живут долго, но тем не менее все же живут: появляются в литературе, развиваются, а в отдельных случаях мы можем наблюдать и их окаменение и смерть. И при этом речь идет не об окаменении отдельных, индивидуальных особей (см., например, размышления А. Н. Веселовского об окаменении эпитета в фольклоре), а о затвердении и смерти целого рода — целой категории явлений. Причем поэтические тропы далеко не ограничиваются теми, которые обычно приводятся в школьных учебниках по теории литературы. Одно из таких неучтенных в теориях литературы явлений поэтики, впоследствии исчезнувших, — стилистическая симметрия.

Явление стилистической симметрии удобнее всего показать на примерах псалмов, от которых она в основном (но не исключительно) и ведет свое начало в древнерусской литературе. Сущность этой симметрии состоит в следующем: об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды; это как бы некоторая остановка в повествовании, повторение близкой мысли, близкого суждения, или новое суждение, но о том же самом явлении. Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами. Мысль варьируется, но сущность ее не меняется. Вот пример такой симметрии: «Раздѣлишя себѣ ризу мою и о ризу мою меташя жрѣбъя» (пс. 21, ст. 19), или: «Обратитъ ся болѣзнъ его на главу ему, и на връхъ ему неправьда его сънидетъ» (пс. 7, ст. 17) [1].

---

[1] Здесь и дальше цитирую псалмы по изданию: С. Северьянов, Синайская псалтырь. Глаголический памятник XI века, Пг. 1922. Юсы, йотированные гласные, «и» десятиричное заменяю буквами современного русского алфавита, титла раскрываю. В данном разделе сохраняю «ъ» и «ѣ» (поскольку цитируется древнеславянский текст псалмов, без этих букв непонятный).

Стилистическую симметрию обычно смешивают с художественным параллелизмом [2] и с стилистическими повторами. Однако от художественного параллелизма стилистическую симметрию отличает то, что она не сопоставляет два различных явления, а дважды говорит об одном и том же; от стилистических же повторов (обычных, в частности, в фольклоре) стилистическую симметрию отличает то, что она хотя и говорит о том же самом, но в другой форме, другими словами.

Стилистическая симметрия — явление глубоко архаичное. Она характерна для художественного мышления дофеодального и феодального общества.

Изложение в новой литературе имеет непрерывное поступательное движение. Чтение и понимание текста, воспитанное в современном читателе на памятниках литературы нового времени, заставляет его видеть в каждой новой фразе развитие темы, новую мысль, какое-то новое положение. Поэтому современному читателю крайне трудно понять содержание этих симметрично построенных предложений: он ждет во втором члене нечто новое и не всегда это новое находит; кроме того, поскольку оба члена симметрии дополняют друг друга, мысль в том и другом может быть выражена неполно или неясно. Что значит, например, слово «връхъ» во второй из приведенных выше симметрических конструкций? Слово «връхъ» многозначно [3], поэтому второй член симметрии, если его не соотносить с первым, а стремиться понять самостоятельно, может показаться загадочным. Между тем второй член симметрии не продолжает первый, а лишь его перефразирует. «Неправьда» второго члена соответствует «болезни» первого, а «връхъ» — «главе». Следовательно,

---

[2] В изучении Библии стилистическую симметрию обычно отождествляли с параллелизмом. О стилистической симметрии в Библии см.: E. Galliati, A. Piazza, Mieux comprendre la Bible et ces passages difficiles. Traduit de l'italien par H. de Ganay, Paris, 1956, pp. 31—45. Кроме псалмов, стилистическая симметрия присутствует во всех других поэтических книгах Библии, но на русскую литературу повлияли по преимуществу псалмы. Стилистическая симметрия может быть отмечена также в стадиально-древних произведениях фольклора (в частности, она имеется в «Калевале»). О параллелизме в Библии см. также: Ed. König, Hebräische Rhythmik, Halle, 1914, S. 11 и след.

[3] В «Материалах для Словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского указаны следующие значения для слова «верхъ»: верхняя часть, вершина, купол, голова, победа, верховье реки.

слово «връхъ» в данном случае означает голову либо имеет близкое значение — «темя».

Оба члена симметрии говорят об одном и том же, поэтому каждый из них помогает понять другой. То, что кажется непонятным в одном члене симметрии, может быть разгадано с помощью другого. Так, например, что значит редкое слово «скуменъ» в псалме 16? Полностью это место псалма читается так: «Обяся мя ѣко левъ готовъ на ловъ, и ѣко скуменъ обитая во съкровиштихъ» (пс. 16, ст. 12). В данной симметрии «скуменъ» соответствует «льву», что и подтверждается дальнейшим анализом этого слова: «скименъ» — это молодой сильный лев (ὁ σκύμνος).

Соответствия в членах симметрии, конечно, не абсолютно точны. Напротив, члены симметрии никогда точно не соответствуют друг другу. Тем не менее члены симметрии помогают понять друг друга, хотя и не объясняют друг друга с непреложной точностью. Поэтому стилистическая симметрия имеет наводящее значение в лексикографической работе, и, как мы увидим в дальнейшем, не только в лексикографической. Так, например, что означает выражение псалма 17 — «и бозѣ моемъ прѣлѣзу стѣну»? Полностью это выражение входит в следующую симметрию: «ѣко тобою избавълю ся отъ напасти, и бозѣ моемъ прѣлѣзу стену» (пс. 17, ст. 30). В каком же случае стена может быть избавлением от напасти? Очевидно, имеется в виду крепостная стена (стена защитная): «С тобою [с богом] я избавлюсь от опасности, а с богом моим скроюсь за стеною». В этой симметрии раскрывается значение стены как символа. Возьмем другой пример. Что означает выражение псалма 22 — «на водѣ покоинѣ въспитѣ мя» (то есть «на тихой воде воспитал меня»)? Это опять-таки выясняется из всей симметрии в целом: «На мѣсте паствьнънѣ ту мя въсели (то есть «на пажитях меня покоишь»), на водѣ покоинѣ въспитѣ мя». Следовательно, бог сравнивается с пастырем, а себя Давид сравнивает с овцой, которую бог поит на водопоях и пасет на пажитях. Перед нами — обычные для Библии символические значения. Следовательно, в смысловом отношении симметрия может быть не только синонимической, но и символической.

Как я уже сказал раньше, полной стилистической симметрии не бывает. Всякая стилистическая симметрия относительна. Это распространяется и на чисто внешнюю форму симметрии: симметрия может быть з е р к а л ь н о й (как в двух первых приведенных мною примерах: пс. 21,

ст. 19 и пс. 7, ст. 17), но она может быть и параллельной, когда оба члена симметрии синтаксически построены сходно и второй член симметрии как бы повторяет синтаксическую схему первого. Кроме того, симметрия может быть неполной и в том случае, если повторяющееся в обоих членах сказуемое во втором члене только подразумевается. Формальная неполнота симметрии может выражаться по-разному.

Смысловая неполнота симметрии имеет огромное значение для проникновения в мировоззрение, в верования, в эстетическую систему, в символику, в семантику отдельных слов. На первый взгляд может показаться, что смысловая неполнота симметрии мешает проникновению во все эти области, но на самом деле именно смысловая неполнота симметрии может служить ключом к очень многим явлениям идеологии, эстетики и мировосприятия ее творцов.

Сужение области соприкосновения создает дополнительную информацию. В самом деле, замечая смысловые различия в членах симметрии, мы должны одновременно видеть и то, что привязывает оба члена друг к другу, что заставляет нас рассматривать оба члена симметрии в их единстве. Благодаря этому мы можем заметить соотнесенность понятий «в действии», определить то, что казалось их автору наиболее существенным. Эти связи и соотнесенности могут оказаться совершенно неожиданными. Так, члены симметрии могут как бы противостоять друг другу по смыслу, иметь, казалось бы, диаметрально противоположные значения: «Денъ дъни отърыгаетъ глаголы его, и ношть нощти възвѣштаетъ разумъ» (пс. 18, ст. 3). «День» первого члена симметрии как бы противостоит «ночи» второго члена. Но так может показаться только невнимательному читателю. На самом деле «день» и «ночь» в равной степени означают в данном случае одно и то же: не часть суток, а сутки в целом. То, что день и ночь могут быть одинаковы по своему общему значению, видно и из псалма 21: «Богъ мои възову въ денъ, и не услышиши и ноштъю» (пс. 21, ст. 3). Смысл этой неполной симметрии в том, что Давид каждые сутки обращается к богу, а бог каждый раз ему не внемлет. Для обозначения суток в одном члене симметрии употреблено слово «день», а в другом — «ношть». Впрочем, члены симметрии могут говорить о действительно разных предметах и разных действиях: «ѣко ты люди съмѣреныя спасеши, господи, и очи грьдыхъ съмѣриши» (пс. 17, ст. 28). Однако по

существу в приведенном примере говорится все же не о двух действиях бога, а об одном: спасая людей смиренных, бог тем самым смиряет очи гордых. Единство этого действия подчеркивается употреблением однокоренных слов «съмѣреныя» и «съмѣриши».

Как было уже сказано, неполнота симметрии может раскрыть верования и представления ее автора; вот пример: «Душа его в благыхъ въдворитъся, и сѣмя его наслѣдитъ землю» (пс. 24, ст. 13). Соотнесенность понятий «душа» и «сѣмя», «во благыхъ въдворить ся» и «наслѣдить землю» объясняется древнееврейскими представлениями, что душа человека продолжает жить в его потомстве — семени.

В псалме 71 «цесарь» и «сын цесаря» оказываются одним лицом, что может быть объяснено представлениями, связанными с идеями наследственной монархии: «Боже судъ твои цѣсарю даждь, и правъду твою сыну цѣсаря» (пс. 71, ст. 1).

Симметрия может служить орудием познания предметов материальной культуры. Так, из симметричных членов псалма 32 мы узнаем, что гусли и десятиструнная псалтырь — в каком-то отношении один и тот же инструмент: «Исповѣдаите ся господю въ гоуслехъ, во псалътыри десятьструньнѣ поите ему» (пс. 32, ст. 2).

На основании изучения явлений симметрии может быть определено, что и самые числа могут не иметь в поэзии точного цифрового значения: «Трие ми суть невозможная уразумѣти, и четвертаго не вѣмъ» (притча 30, ст. 18). «Три» и «четыре» избраны здесь случайно — это какие-то количества вообще, по существу своему в данном случае однозначные.

Конечно, название «стилистическая симметрия» — условно. Одна из важнейших особенностей стилистической симметрии состоит в неполноте симметрического построения. Как мы уже видели, оба члена симметрии хотя и говорят об одном и том же, но говорят по-разному. Эта неточность соответствия обоих членов симметрии связана с характерным отличием поэтического описания от описания научного. Первое всегда несколько «неточно»: «неточна» метафора, «неточна» метонимия, «неточен» любой художественный образ. Эта «неточность» в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой «неточности» восприятие произведения искусства являет-

ся до известной степени сотворчеством. Мы как бы решаем некую задачу, поставленную перед нами в произведении искусства [4].

Но наряду с такого рода «вечной» особенностью всякого произведения искусства, в стилистической симметрии есть и черта, прямо противоположная эстетическим принципам нового времени. Обратим внимание на следующее. Стилистическая симметрия может рассматриваться как своеобразное явление синонимии и в широком смысле этого слова. Синонимия же может иметь различные функции: уточнения, конкретизации, развития и т. д. Из всех функций синонимии стилистическая симметрия по преимуществу преследует цели ограничения и абстрагирования значения. В стилистической симметрии важно не то, в чем члены симметрии расходятся между собой, а то, что является в них общим. Поэтому все, что конкретизирует то или иное понятие, как бы отбрасывается вторым членом симметрии. Оба члена симметрии в сопоставлении друг с другом выделяют лишь ту узкую часть, которая им обща, они абстрагируют явление, подчеркивают в нем лишь его абстрактную сущность. Эта абстрагирующая тенденция прямо противоположна конкретизирующему стремлению искусства нового времени. Вот почему стилистическая симметрия и не употребляется в искусстве нового времени.

Объединяя в своих членах «псалтырь» и «гусли», симметрия говорит о некоем музыкальном инструменте вообще. «Три» и «четыре» потому соединяются в симметрии, что в них дана некая идея количества, а не само количество. «Пастбища» и «водопой» представляют некую отвлеченную идею материального взращивания и т. д. Отсюда ясно, что неточность симметрии составляет самую ее сущность, позволяя в обоих членах симметрии принимать только узкую совпадающую часть, отбрасывая «индивидуальные» особенности каждого члена.

*

Явления стилистической симметрии перешли и в древнерусскую литературу, и поскольку влияние поэзии псал-

---

[4] Отмечу, что художественная «неточность» свойственна не только литературе, но и другим видам искусств: в частности, живописи и зодчеству. Древнерусское зодчество часто проявляет эту художественную «неточность», особенно в произведениях домонгольской Руси. Характер этой художественной «неточности» во многом напоминает неточности, свойственные романской архитектуре.

мов, а отчасти и других поэтических книг Библии, было постоянным, периодически усиливаясь и сказываясь особенно явственно в литературе «высокого» стиля, отдельные примеры этой стилистической симметрии очень многочисленны во все века. Однако если сравнить стилистическую симметрию в псалтыри с вызванными ею явлениями в русской литературе XI—XVII вв., то заметны в массе и некоторые различия: русская симметричность гораздо разнообразнее, «орнаментальнее», динамичнее. Она не ограничивается двумя членами симметрии, переходит в синтаксические повторы вообще. Все чаще она перестает быть «остановкой» в развитии поэтической темы, все чаще члены симметрии охватывают разные явления, переходят в явления параллелизма, служат целям сравнения, утрачивают связь с художественным мышлением, разрушаются, формализуются.

От симметричных построений псалмов русские писатели восприняли любовь к парным сочетаниям. Так, например, Владимир Мономах, любивший читать и цитировать псалмы, прибегает в своем «Поучении» к сходным построениям, которые, однако, не могут быть отнесены к стилистической симметрии: «Аще забываете сего, а часто прочитайте: и мне будеть бе сорома, и вамъ будеть добро»; «его же умѣючи, того не забывайте доброго, а его же не умѣючи, а тому ся учите»; «еже умѣеть, то забудеть, а его же не умѣеть, а тому ся не учить».

Судьбы стилистической симметрии псалмов на русской почве удобнее всего показать на материале «Слова Даниила Заточника». Влияние стилистической симметрии псалмов сильнейшим образом сказывается в «Слове Даниила Заточника». Оно проявляет себя уже в первых строках этого произведения: «Въструбимъ, яко во златокованыя трубы, в разумъ ума своего и начнем бити в сребреныя арганы возвитие мудрости своеа»[5]. В этих строках содержится не два призыва, а один. «Златокованыя трубы» и «сребреныя арганы» — не два предмета, а один, но названный общо, без уточнений: некий отвлеченный драгоценный музыкальный инструмент. Однако в целом стилистическая симметрия в «Слове Даниила Заточника», в отличие от псалмов, часто выступает как сравнение: «Аз бо есмь, княже господине, аки трава бле-

---

[5] Н. Н. Зарубин, Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам, Л. 1932, стр. 4.

щена, растяше на застѣнии, на нюже ни солнце сиаеть, ни дождь идет; т а к о и азъ всѣм обидимъ есмь, зане ограженъ есмь страхом грозы твоеа, яко плодомъ твердым»[6]. Или: «Паволока бо испестрена многими шолкы и красно лице являеть; т а к о и ты, княже, многими людми честенъ и славенъ по всѣмъ странам»[7]. Сравнение разрушает симметрию: члены симметрии становятся неравноправными. Симметрия обращается и в противопоставление: «Доброму бо господину служа, дослужится слободы, а злу господину служа, дослужится болшеи работы»[8]. Не только по смыслу, но и по форме стилистическая симметрия усложняется и растворяется в близких стилистических явлениях: появляется целая цепь парных сопоставлений, причем каждая пара развивает и продолжает мысль предшествующей пары и завершается несимметричной концовкой — кадансом. Сравни: «Не имѣи собѣ двора близъ царева двора и не дръжи села близъ княжа села: тивунъ бо его аки огнь трепетицею накладенъ, и рядовичи его аки искры. Аще от огня устережешися, но от искоръ не можеши устеречися и сождениа портъ»[9]. Симметрия превращается в риторическое «качание» (balancement): «То не море топить корабли, но вѣтри; не огнь творить ражежжение желѣзу, но надымание мѣшное; тако же и князь не сам впадаеть въ вещь, но думци вводять. З добрымъ бо думцею думая, князь высока стола добудеть, а с лихимъ думцею думая, меншего лишенъ будеть»[10].

Мы не рассматриваем здесь всех форм перехода стилистической симметрии в другие явления поэтики. Переход этот совершался во все века — поскольку влияние псалмов и других поэтических книг Библии никогда не ослабевало в древнерусской литературе. Это был своеобразный процесс освоения-борьбы, изучение которого представляет очень большой историко-литературный и теоретический интерес. Но сохраняется симметрия в XV—XVII вв. только в церковной литературе. В памятниках светских, написанных деловым русским литературным языком или связанных с фольклором, стилистическая симметрия исчезает сравнительно рано.

---

[6] Н. Н. Зарубин, Слово Даниила Заточника. . . , стр. 7.
[7] Там же, стр. 16—17.
[8] Там же, стр. 19—20.
[9] Там же, стр. 20—21.
[10] Там же, стр. 25—26.

## СРАВНЕНИЯ

Сравнения в древнерусской литературе резко отличаются по своему характеру и внутренней сущности от сравнений в новой литературе.

Тригорин в «Чайке» Чехова сравнивает облако с роялем. Он собирается включить это сравнение в свой рассказ: «. . .каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль». Тригорин — «средний» писатель нового времени. Чехов подчеркивает в нем типичные писательские черты, и полюбившееся Тригорину сравнение облака с роялем — тоже в известной мере типично для среднего писательства нового времени. В этом сравнении облака с роялем нет ничего, что выходило бы за пределы неполного зрительного сходства. Это сравнение «импрессионистического» типа.

В противоположность литературе нового времени в русской средневековой литературе сравнений, основанных на зрительном сходстве, немного. В ней гораздо больше, чем в литературе нового времени, сравнений, подчеркивающих осязательное сходство, сходство вкусовое, обонятельное, связанных с ощущением материала, с чувством мускульного напряжения. Приведу некоторые примеры из «Пчелы»: «Сноха добра в дому, аки мед во устех; сноха зла в дому, аки червь в зубех»; [1] «холоп добр подобен есть ножу остру; холоп же зол подобен есть ножу безкончату»; [2] «се въспросим некто: тайну можеть съхранити? Отвещав: иже угль горящь можеть возложити на язык»; [3] «якоже червье в гниле древе ражаються, такоже и печали в мягкия человеки входят»; [4] «суровому слу-

---

[1] С. П. Розанов, Материалы по истории русских Пчел, СПб. 1904, стр. 62.

[2] Там же, стр. 63.

[3] Там же, стр. 76.

[4] Там же, стр. 81.

жити, яко скляницу блюсти на мраморе»[5]. Но и эти сравнения, основанные на ощущениях вкуса, обоняния и пр., не так уж обычны в древнерусской литературе.

Для сравнений нового времени (XIX и XX вв.) типично стремление передать внешнее сходство сравниваемых объектов, сделать объект наглядным, легко представимым, создать иллюзию реальности. Сравнения нового времени основываются на многообразных впечатлениях от объектов, привлекают внимание к характерным деталям и второстепенным признакам, как бы извлекая их на поверхность и доставляя читателю «радость узнавания» и радость непосредственной наглядности.

Обычные, «средние» сравнения в древнерусской литературе иного типа: они касаются внутренней сущности сравниваемых объектов по преимуществу.

В «Похвальном слове» Сергию Радонежскому дается в одном случае сразу тридцать четыре сравнения Сергия Радонежского: он — светило пресветлое, цвет прекрасный, звезда незаходимая, луч, тайно сияющий, крин в юдоли мирской, кадило благоуханное, злато посреди брения, «сребро раждежено и искушено и очищено седморицею», камень честный, бисер многоценный, измарагд и сапфир пресветлый, финикс процветший, кипарис при водах, кедр ливанский, маслина плодовитая, ароматы благоухания, миро излиянное, сад благоцветущ, виноград плодоносен, гроздь многоплоден, ограда заключенная, вертоград затворенный, сладкий запечатленный источник, сосуд избранный, алебастр мира драгоценного, град нерушимый, стена неподвижимая, забрала твердая, сон (или сын) крепок и верен, основание церковное, столб непоколебим, венец пресветлый, корабль исполнен богатства духовнаго...[6] Перед нами необыкновенное богатство сравнений, но нет ни одного, которое позволило бы наглядно представить себе внешний облик Сергия. Каждое сравнение направлено на выявление «сущности значения» Сергия. Внешнее сходство сравниваемых объектов не только игнорируется, но в иных случаях как бы намеренно разрушается.

---

[5] С. П. Розанов, Материалы по истории русских Пчел, стр. 51.

[6] Архимандрит Леонид, Житие Сергия Чудотворца. — «Памятники древней письменности и искусства», СПб. 1885, стр. 156—157.

Нам кажется странным сравнение богоматери с «обрадованной палатой». Странность этого сравнения не только в том, что богоматерь сравнивается с архитектурным сооружением — каменным домом, но и в самом эпитете этой «палаты» — «обрадованная». Этот эпитет ясно показывает, что писатель воспринимает «палату» не в материальном смысле, а как чистый символ. Писатель не стремится конкретно представить себе объекты сравнения. Он сравнивает «сущности» и поэтому считает возможным придать «духовный» эпитет материальному объекту, и наоборот.

В такого рода перестановках эпитета с одного объекта сравнения на другой разрушается конкретный смысл слов, на первый план выступает переносное значение. Ср. в «Житии Кирилла Белозерского», написанном Пахомием Сербом: Кирилл «хлебы теплыя братом принося, тем же и теплыя молитвы от них приимаше»[7]. Перед нами употребление одного и того же эпитета, но имеющего в одном случае конкретное, а в другом — переносное значение: прием, способствующий абстрагированию конкретных понятий и представлений.

Абстрагирование изображаемого достигается нередко путем сравнения материальных объектов с отвлеченными понятиями, и обратно: приданием отвлеченным понятиям и нематериальным явлениям вполне материальной значимости. Так, в Ипатьевской летописи о простом храбром польском воине говорится, что он «защитився отчаяньемь акы твердым щитом, створи дело памяти достойно»[8]. Реальный щит, несомненно, был в руках воина, но защищался он все же, по представлениям летописца, не этим щитом, а своим отчаянием.

Разрушение конкретного сходства и материальной сущности описываемого достигается в сравнении различными способами. Может быть отмечен и такой: сравнение, в свою очередь, основывается на сравнении, как бы возводится во «вторую степень». Вот пример: «Лучши есть на самострел възлетети, неже на очи клеветнику»[9]. Это сравнение предполагает предварительное уподобление человека птице: лучше прилететь на капкан, чем «възлетети» (прилететь) человеку на очи клеветнику.

---

[7] В. Яблонский, Пахомий Серб и его агиографические писания, СПб. 1908, приложение, стр. X.

[8] Ипатьевская летопись под 1261 г.

[9] С. П. Розанов, Материалы по истории русских Пчел, стр. 48.

Что такое это «сходство внутреннее», противоположное сходству внешнему? Достижение последнего — это достижение наглядности. Достижение первого — это раскрытие значения объекта, его роли, функции в окружающем мире и его «духовного» смысла.

Изображению функции объекта, его роли древнерусский писатель придает гораздо большее значение, чем наглядности. «Жена добра в дому, аки очи в челе», — это сравнение из древнерусской «Пчелы»[10]. Здесь сравниваются не два объекта, а два положения: положение доброй жены в доме с положением глаз на лице. Автора не смущает, что жена одна, а глаз на лице пара. Внешнее сходство здесь полностью игнорируется, сравнение непредставимо, хотя и обладает художественной убедительностью — «типичной» для русского средневековья.

С такою же «непредставимостью» мы имеем дело и в том случае, когда сравнение, казалось бы, подчеркивает внешние, зрительные свойства объекта: его окраску, размеры, форму. «Рысь пестра извону, а человек лукавии внутрь»;[11] здесь подчеркиваются действия, функции объекта: пестроту человека изнутри видеть невозможно. Не сходство зрительное, а сходство положений подчеркивается и в сравнении Авраамия Смоленского с птицей: «Блаженый же бе яко птица ят руками, не умеа, что глаголати или что отвещати»[12].

Даже изображая внешний облик человека, автор стремится выявить его внутренние качества. В Ипатьевской летописи некий «Семьюнко» сравнивается с лисицей по красному цвету своего лица. О нем говорится: «. . .подобный лисици черъмности ради»[13]. Но внешнее сходство должно только подчеркнуть сходство внутреннее: Семьюнко — «безаконьный, лихый». Следовательно, и в данном случае внешнему сходству придано второстепенное значение.

Иногда свое изображение внешности человека писатель превращает в своего рода «идеограмму». Даниил Заточник молит в своем «Молении» князя «явить ему зрак свой» и описывает его внешность: ланиты князя, как

---

[10] С. П. Розанов, Материалы по истории русских Пчел, стр. 64.

[11] Там же, стр. 40.

[12] С. П. Розанов, Житие преподобного Авраамия Смоленского и служба ему, СПб. 1912, стр. 10.

[13] Ипатьевская летопись под 1229 г.

сосуд с ароматом (не сосуды, а только один сосуд!), гортань — как «крин» (сосуд, горшок), весь вид подобен ливану избранному (то есть тимьяну; князь сравнивается с благоуханием), очи — источник воды живой, чрево — стог пшеничный, а выя (обратите внимание: гортань и выя различаются Даниилом) — подобна фарсису в монисте (то есть коню, украшенному ожерельем). Откуда эти необычно изысканные сравнения? Они имеют в виду только одно — подчеркнуть милость и щедрость князя. Только это качество князя интересует Даниила. Прочтите с этой точки зрения все сравнения от начала и до конца: «Княже мой, господине! Яви ми зрак лица твоего, яко глас твой сладок, и уста твоя мед источают, и образ твой красен; послания твоя, яко рай с плодом; руце твои исполнены, яко от злата аравийска; ланиты твоя, яко сосуд ароматы; гортан твои, яко крин, капля миро, милость твою; вид твой, яко ливан избран; очи твои, яко источник воды живы; чрево твое, яко стог пшеничен, иже многи напитая; глава твоя превозносит главу мою, и бысть выя в буести, аки фарсис в монисте» [14].

Сравнения по функции близки по своей сути к сравнениям, которые имеют своими объектами действия, поступки, процессы. Древнерусский автор обращает основное внимание на динамику. В «Слове о полку Игореве» битва сравнивается с грозой, летящие стрелы — с дождем и т. д. Ту же, что и в «Слове о полку Игореве», «активность» сравнений отмечает О. М. Фрейденберг для Гомера: «Так, признаком реализма развернутого сравнения, — пишет она, — становится действенность, движение, убыстренность. Что оно передает? Аффект, шум, крик, всякого рода движение: полет птицы, нападение хищника, погоню, кипение, прибой, бурю, вьюгу, пожары и разливы, бурные потоки ливня, кружение насекомых, стремительный бег коня... Даже в камне подмечается полет, в звезде — момент рассыпающихся искр, в башне — падение. Сравнения наполнены шумом стихий, воем и стоном вод, жужжанием мух, блеяньем овец, ревом животных... Так изображается все, даже вещь: колесо вертится, кожа растягивается, котел кипит и т. д. Перед нами процессы, а не статарно измененные положения;

[14] Моление по Чудовскому списку: Н. Н. Зарубин, Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их переделкам, стр. 55—56.

и среди них — процессы труда, как молотьба, веяние, жатва, охота, ремесло и рукоделие»[15].

Разумеется, функции объектов принимаются во внимание в средневековых сравнениях далеко не все. Средневековые сравнения, как мы уже говорили, «идеологичны». Они тесно связаны с господствующей идеологией своего времени, и этим объясняется их традиционность, их малая изменяемость, каноничность и трафаретность.

Сравниваются объекты материального мира и мира духовного. Этим подчеркивается духовное значение материального мира. Сравниваются события и лица современной писателю истории с событиями и лицами Ветхого и Нового завета. Этим осмысляется значение происходящего. Сравнивается мир людей с миром природы. Этим сравнением устанавливается внутренняя связь всего «богозданного мира». Особенно часты сравнения людей со зверями и птицами. Они учитывают характеристики, которые давали животным различные «физиóлоги», и специальные рассказы о мифических свойствах отдельных зверей и птиц.

Идеологический характер сравнений не допускал их импрессионистического разнообразия, столь характерного для литературы нового времени.

Воображение средневекового писателя постоянно вращается в известном кругу идей. Зато, попав в этот круг, писатель часто стремится охватить его возможно шире, не довольствуясь одним сравнением, и вводит в свое произведение всю цепь привычных ему образов. Именно этим объясняется, что писатель часто нагромождает сравнения, не ограничивается одним или двумя. С точки зрения художественного метода литературы нового времени мы должны были бы признать, что соседство многих сравнений ослабляет каждое из них в отдельности и всю их совокупность в целом. Но писатель средних веков не стремился к наглядности. Ему необходимо было исчерпать внутренний смысл сравниваемого объекта, исчерпать его качества, свойства, функции.

В Ипатьевской летописи князь Даниил Романович Галицкий сравнивается одновременно со львом, рысью, крокодилом, орлом и туром: «Устремил бо ся бяше на пога-

---

[15] О. М. Фрейденберг, Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады»). — Труды юбилейной научной сессии. 1819—1944, Ленинградский гос. университет, 1946, стр. 113.

ныя яко и лев, сердит же бысть яко и рысь и коркодил, и прехожаше землю их яко и орел, храбор бо бе яко и тур» [16]. Обильные сравнения со зверями и птицами характерны и для «Слова о полку Игореве», но замечательно, что памятник этот, тесно связанный с фольклором, берет для сравнения только тех зверей и птиц, которые реально существовали на Руси. Действующие лица в «Слове о полку Игореве» сравниваются с серым волком, с сизым орлом (Боян), персты Бояна сравниваются с десятью соколами, войска сравниваются со «стадами галок», с соколами, с серыми волками (куряне), телеги сравниваются с лебедями, поганый половчанин — с черным вороном, Гзак — с серым волком, Всеволод — с туром, Игорь и Всеволод — с соколами, половцы — с гнездом пардусов, Ярославна — с зегзицею, половцы Гзак и Кончак — с сороками и т. д. Все эти разнообразные сравнения со зверями и птицами сделаны только по функции.

Я не останавливаюсь больше на этих сравнениях людей с животными. Подробное исследование этого вопроса увело бы нас в область изучения животной саги древней Руси, так же точно, как подробное изучение идеологической подосновы древнерусских сравнений — в область богословских представлений того времени.

Разумеется, идеологическая подоплека средневековых сравнений не исчерпывается идеологией богословской. В ней сказывается и светская идеология феодалов. Приведу один пример. В феодальной среде существовал культ оружия. Идеальные качества оружия нередко подчеркиваются в сравнениях летописи. Хорошо отделанное оружие должно блестеть. И вот перед нами типичные для средневековья идеализирующие сравнения блеска оружия с блеском льда, сиянием солнца, светлостью утренней зари. Воины выступают «вси во броняхъ, яко во всякомъ леду» [17], о войске говорится, что «блистахуся щиты и оружницы подобни солнцю» [18], «щите же их яко зоря бе, шелом же их яко солнцю восходящу» и т. д. [19]. Эти сравнения хотя и имеют типичную для средневековья идеологическую основу, тем не менее ближе к сравнениям нового времени, которые позволяют нагляднее представить

---

[16] Ипатьевская летопись под 1201 г.
[17] Там же под 1176 г.
[18] Там же под 1231 г.
[19] Там же под 1252 г.

сравниваемые объекты. Это объясняется, несомненно, тем, что перед нами в летописи — светская художественная стихия, свободная от богословской интерпретации своего времени.

Значит ли все сказанное мною, что средневековый писатель не умел наблюдать действительность, отразить ее в своих произведениях? Нет, дело не в неумении, а в другой художественной системе. Если бы мы хотели обнаружить в сравнениях непосредственные следы восприятия действительности, мы бы нашли выразительные примеры авторской наблюдательности. Вот несколько примеров, взятых наудачу. «Конь убо на брани разумееть снагу (слушается повода. — *Д. Л.*), друг же добр в печали другу пособит»[20]. Ясно, что это написано человеком, который знал, что конь слушается всадника в бою, и смог этому удивиться. Вот другой пример наблюдательности: «Книжен муж без ума аки слепец, идый по мосту, и клеплет по пригвоздинам (идет по мостовой и бьет палкой по выступающим концам досок, устилающих мостовую. — *Д. Л.*); веден же на сторону стане. Тако и он (книжен муж. — *Д. Л.*) по книгам беседуеть, согнув же книгу (закрыв ее. — *Д. Л.*), их же чел (читал. — *Д. Л.*), а сего забыл»[21]. Еще пример: «Яко печать ясна в воск влеплена ясно образ являеть, тако и добрый муж по смерти след имать добр»[22].

Обратимся к еще одной черте, отличающей средневековые сравнения от сравнений нового времени.

Как известно, сравнения нового времени имеют очень большое значение в установлении эмоциональной атмосферы произведения[23]. «Рассудочный», идеологический характер средневековых сравнений предоставлял этому

---

[20] С. П. Розанов, Материалы по истории русских Пчел, стр. 37.

[21] Там же, стр. 46.

[22] Там же, стр. 47.

[23] Приведу пример, взятый наудачу. Героиня одного из стихотворений А. Ахматовой приходит к любимому:

Так птица о прозрачное стекло
Всем телом бьется в зимнее ненастье.

(«Из шести книг»,
Л. 1940, стр. 78).

Это сравнение женщины, приходящей к любимому, с птицей, которая всем телом бьется о стекло в зимнее ненастье, подсказывает читателю настроение, зарождает множество ассоциаций и будит представление о разрыве между любящими.

гораздо меньшие возможности. Сравнение в древнерусской литературе подсказывается не мироощущением, а мировоззрением.

Даже в экспрессивно-эмоциональном стиле литературы XIV—XV вв. самый круг литературы ограничен: это эмоции величественного, ужасного, грандиозного, значительного... «Царь же Лев, яко зверь дивий, снедаше плоти почитающих святыа иконы»[24]. Тот же царь Лев, «яко змий великий поползев, страшно зиающь, и свистá поглотити церковь, яко птенца гнездъныя птица малоперыа»[25].

Как известно, достоинство сравнения — его полнота, многообразие. Важно, чтобы сравнение касалось не одного признака, а многих. Тогда оно может быть признано особенно удачным. Это правило полностью учитывалось древнерусскими писателями, которые иногда превращали сравнения в целые картины, небольшие повествования. Так, Феодосий Печерский в «Поучении о терпении и милостыни» сравнивает монаха с воином. Инок — воин Христов. Воина зовет на бой боевая труба. Инока же зовет на духовный бой било церковное, призывающее его к службе. Феодосий требует от иноков «мужески терпеть», «вооружиться терпением», идти на подвиг и пр.: «Рати бо належащи и трубе воиньстей трубящи, никтоже можеть спати: и воину Христову лепо ли есть ленитися?». Далее он пишет, что воины ради славы не помнят ни жены, ни детей, ни имения. Больше того — воины голов своих не помнят, чтобы быть не посрамленными, так же и иноки. Но далее иноки противопоставляются воинам. Слава воинов — временная, она кончается с их жизнью, слава же иноков, борющихся с супостатами рода человеческого, вечна[26].

Мир земной и мир небесный, мир материальный и мир духовный не только, следовательно, сопоставляются, но и противопоставляются. Этот элемент противопоставления всегда почти присутствует в средневековом сравнении и является неизбежным результатом его идеологического характера, не допускающим обычной в сравнении художественной неточности.

---

[24] «Русский хронограф. Полное собрание русских летописей», т. XII, СПб. 1911, стр. 334.

[25] Там же, стр. 332.

[26] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 1. Под ред. А. И. Пономарева, СПб. 1894, стр. 39.

Наконец, еще одно замечание по поводу средневековых сравнений.

Благодаря своему «идеологическому» или «идейному» значению средневековые сравнения относительно легко эмансипировались от окружающего текста. Они часто приобретали самостоятельность, обладали внутренней законченностью мысли и легко становились афоризмами.

Искусство афористической мысли средних веков стояло в близкой связи со всеми отмеченными особенностями средневековых сравнений. Афористические сравнения пронизывали собой средневековую письменность.

Приведу некоторые из афоризмов «Пчелы», в которых сам читатель определит характерные черты средневековых сравнений: «Безумнии временем забывают печали, а умнии словом»; [27] «мечь язвит тело, а слово язвит ум»; [28] «якоже ластовица чястящи песни — сладость песньную отгонить, такоже и многоречистый, часто беседуя, не сладко является слышащим» [29].

На этом закончу свой небольшой экскурс в область поэтики русских средневековых сравнений. Позволю себе лишь напомнить то, что когда-то писал А. Н. Веселовский по поводу значения изучения другого поэтического тропа — эпитета. Он писал: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением» [30]. Не будет преувеличением также заявить, что тщательное и систематическое изучение средневековых сравнений в будущем сможет поднять завесу над многими особенностями поэтического стиля русского средневековья в его целом.

Это изучение должно идти, как мне думается, по двум линиям: с одной стороны, должны изучаться исторические изменения сравнений по хронологическим периодам развития литературы, с другой — по отдельным жанрам литературы, с целью выявления чрезвычайно существенных жанровых отличий сравнений.

---

[27] С. П. Розанов, Материалы по истории русских Пчел, стр. 82.

[28] Там же, стр. 55.

[29] Там же, стр. 77.

[30] А. Н. Веселовский, Из истории эпитета. — Собр. соч., т. I, СПб. 1913, стр. 58.

## НЕСТИЛИЗАЦИОННЫЕ ПОДРАЖАНИЯ

В практике литературоведческих исследований термины «стилизация» и «подражания» очень часто употребляются альтернативно — они не различаются. Между тем обозначаемые ими явления различны, и это особенно ясно при историческом к ним подходе.

В самом деле, явления подражательности так же стары, как и литература, стилизации же появляются сравнительно поздно — с развитием индивидуальных писательских стилей и сопутствующим им ростом ощущения чужого стиля. Для русской литературы время появления стилизаций — начало XIX в. Как и всегда в случаях появления нового, это новое увлекает, и временно стилизации входят в литературную моду. То, что во времена Пушкина называлось «подражанием», по существу было подражанием стилизационным. Для Пушкина стилизации были своего рода школой, в которой оттачивался его собственный индивидуальный стиль. Он как бы экспериментировал, типизируя стиль и содержание того автора, которому подражал. В. В. Виноградов пишет о Пушкине, что он «строил новые литературные формы на фундаменте самых разнообразных стилей русской и мировой литературы» [1]. «Стили Тредьяковского, Ломоносова, Сумарокова, В. Петрова, Державина, Хвостова; стили Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Языкова, В. Кюхельбекера, Ден. Давыдова, Дельвига, Гнедича; стили Байрона, Шенье, Горация, Овидия, Вордсворта, Шекспира, Мюссе, Беранже, Данте, Петрарки, Хафиза и других писателей мировой литературы служили ему материалом для оригинального творчества» [2]. Поэтому стилизации Пушкина носят творческий характер. Менее творческий, но все же творческий характер носят и стилизации, в которых форма и содержание оригинала не типизируются, а как бы продолжаются. Так, например, восточные продолжатели Гафиза использовали и

---

[1] В. В. Виноградов, Стиль Пушкина, М. 1941, стр. 484.
[2] Там же.

форму стихов Гафиза и их общее содержание, лишь несколько его варьируя от произведения к произведению. Такие стихи воспринимали как стихи Гафиза не только их читатели. Их авторы искренне не считали себя их «авторами», а надписывая их именем Гафиза, как бы посвящали их ему, считали Гафиза не только вдохновителем этих стихов, но и своего рода автором. Поэтика этих стихов не отличается по существу от поэтики стихов Гафиза. Вот почему очень трудно атрибутировать стихи Гафиза из массы ему приписываемых.

Сказанное относится и к «Хайямиаде» — циклам «рубаи», написанным неизвестными авторами на темы Омара Хайяма и подражающим ему по форме[3]. Эти стилизационные подражания — результат своеобразного «сотворчества»; подражатели по существу являлись продолжателями своих поэтических авторитетов.

Подражания, о которых пойдет речь в дальнейшем, носят совсем другой, механический характер. Они заимствуют отдельные готовые элементы формы своего оригинала, но они не дополняют и не развивают оригинал творчески. Эти подражания не являются стилизациями. Такие нестилизационные подражания существуют по преимуществу в эпохи, когда понятие литературной собственности отсутствует или носит неразвитый характер. Отдельные элементы старой формы используются в новом произведении как своего рода украшения. Из этих украшений составляется мозаичная новая композиция. При этом элементы старой формы, приспосабливаясь к новому содержанию, часто деформируются, упрощаются, сокращаются. Заимствуются не все, а только некоторые элементы оригинала, и эти некоторые элементы по нескольку раз повторяются в новом произведении: подражатель настойчиво применяет именно то, что ему понравилось в оригинале.

Нестилизационные подражания были широко развиты в древнерусской литературе конца XIV—XV в., а в значительной мере и в дальнейшем. Объяснялось это несколькими причинами. Одна из важнейших состояла в том, что с конца XIV — начала XV в. началось медленное восстановление русской литературы после полутораста лет татаро-монгольского ига, затормозившего ее разви-

---

[3] См. подробнее: Р. М. Алиев и М. Н. Османов, Омар Хайям, М. 1959.

тие. Татаро-монгольское иго еще продолжало существовать, но уже было значительно ослаблено после куликовской победы 1380 г. И вот русские обращаются к культурным традициям домонгольской Руси, ищут в них опоры для своего культурного возрождения, ищут в старине вдохновения и образов для заимствований. Это обращение ко временам независимости можно явственно различить в области зодчества, живописи, исторической мысли, политических идей, в эпосе, но особенно интенсивно оно представлено в литературе. В литературе возникают многочисленные нестилизационные подражания отдельным произведениям XI—XIII вв., — подражания, которые инкрустируют в свой текст отдельные стилистические формулы, отдельные образы, даже целые отрывки из лучших произведений эпохи расцвета древнерусской литературы. Авторы конца XIV—XV в. поступают так, как поступали хищники времен упадка культуры, разбиравшие остатки античных строений — колонны, капители, куски обработанного мрамора — и включавшие их в состав своих собственных построек, не считаясь с пропорциями и общим планом, заимствуя материал для украшений.

Интересом к литературе эпохи ее расцвета проникнута вся письменность Руси конца XIV—XV в. В XIV в. и в первой половине XV в. в монастырях Константинополя и Афона работают русские переписчики рукописей — греческих и славянских. По-видимому, только в книгохранилищах Константинополя сохранилась составленная на Руси еще до татаро-монгольского завоевания грандиозная компилятивная всемирная история — «Еллинский и Римский летописец». Летописец этот, возвращенный на Русь в XIV в., лег здесь в основу других русских сочинений по всемирной истории. В конце XIV в. начинают составляться новые летописи. Они составляются на основе старых, продолжают старые киевские летописи новыми записями до своего времени. Усиленно переписываются и составляются новые редакции старых, киевских произведений; отдельные стилистически яркие произведения XI—XIII вв. влияют на русскую литературу конца XIV—XV в.: «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона (XI в.), проповеди Кирилла, епископа туровского (XII в.), «Повесть временных лет» (начало XII в.), «Слово о полку Игореве» (XII в.), «Житие князя Александра Невского» (XIII в.), «Слово о погибели Русской земли» (XIII в.) и многие другие.

Приведу примеры. Много литературных произведений конца XIV—XV в. было посвящено куликовской победе над татарами 1380 г. («Мамаеву побоищу»). Авторы этих произведений стремились придать им возможно более пышный характер. Для этого они обращались за отдельными стилистическими формулами к произведениям XI—XIII вв.

Так, например, С. К. Шамбинаго вслед за С. М. Соловьевым и И. Назаровым отметил влияние «Жития Александра Невского» на «Летописную повесть о Мамаевом побоище». Это влияние, как указал С. К. Шамбинаго, заключается в заимствовании из жития стилистических формул, отдельных выражений и самого плана летописной повести [4], но летописная повесть мешает отдельные стилистические формулы жития с заимствованиями из Синодика [5], вследствие чего стиль летописной повести лишен единства, присущего «Житию Александра Невского».

Тому же «Житию Александра Невского» подражает и автор «Слова о житии и о преставлении Дмитрия Ивановича, царя русского», как это отметил еще В. О. Ключевский [6], но соединяет заимствования из него с формулами других домонгольских памятников.

Житие Федора Черного (Ярославского), написанное в конце XV в., заключает в своем предисловии подражание «Слову о погибели Русской земли»: «О светлая и пресветлая Русская земле и преукрашенная многими реками и разноличными птицами и зверми и всякою различною тварию ... наполнив ю велицими грады и домы церковными. . .» [7].

Аналогичные заимствования поэтических формул видим мы и в других произведениях конца XIV—XV в. Так,

---

[4] С. Шамбинаго, Повести о Мамаевом побоище, СПб. 1906, стр. 60—71. В рецензии на книгу С. К. Шамбинаго А. А. Шахматов возражает против того, что составитель летописной повести использовал именно вторую редакцию жития, как это утверждает С. К. Шамбинаго (см.: «Отчет о двенадцатом присуждении премий митрополита Макария», СПб. 1910, стр. 122).

[5] Там же, стр. 72—73.

[6] В. Ключевский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М. 1871, стр. 169.

[7] Там же, стр. 173. Ср. в «Слове о погибели»: «О светло светлая и украсно украшена земля Руськая! И многыми красотами удивлена еси: озеры многыми, удивлена еси реками... зверьми различными, птицами бещислеными, городы великыми, селы дивными, винограды обителными, домы церковьными» (список Псково-Печерский).

например, летописный рассказ о разорении Москвы Тохтамышем (читается в ряде летописей под 1382 г.) [8] берет многие поэтические обороты из «Повести о разорении Рязани Батыем». Характерно, что в летописном рассказе о разорении Москвы Тохтамышем сказываются те же элементы поэтики механических, нестилизационных подражаний: заимствованные поэтические обороты своеобразно инкрустируются в точное и отнюдь не поэтическое изложение летописи; отдельные полюбившиеся выражения употребляются по нескольку раз. «Волости и села жгуще и воюющи их, и народ крестьяньский секуще и всяческы й убивающе, а прочая люди в полон емлюще» (330). И далее снова: «И волости повоеваша, и села пожгоша, а монастыри пограбиша, а крестьян посекоша, а иных в полон поведоша» (337). Или: «И взя землю Рязаньскую, и огнемь пожже й, и люди посече», «а инии разбегошася; а полона поведе в орду бесщисленое множество» (337—338). И далее снова: «...колико волости повоеваша, колико огнемь пожгоша, колико мечем посекоша, и елико в полон поведоша» (338). Или: «...а землю его до останка взяша и пусту сътвориша» (338). И далее снова: «...а землю его до останка взяша и пусту сътвориша» (338—339). Все приведенные повторения являются заимствованиями из «Повести о разорении Рязани Батыем».

Характерно также соединение поэтических заимствований с деловитостью летописного стиля. Так, после поэтического плача о разоренной Москве, представляющего собой выдержку из «Повести о разорении Рязани Батыем», автор начинает по-купечески (повесть о нашествии Тохтамыша вообще сочувствует купцам) исчислять «убытки» и «проторы». За погребение мертвых, пишет он, давали «от 40 по полтыне, а от 50 по рублю; и съчтоша: всего того дано бысть от погребания мертвых 300 рублев» (338). Общие же «убытки» были следующие: «И аще бы мощно было ти вси убытки и напасти и проторы исчитати, убо не смею рещи, мню, яко тысяща тысящь рублев не иметь числа» (338).

К началу XV в. относится «Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского», в котором имеется много вкраплений из «Похвалы роду рязанских князей». Сравнивая «Похвалу» и

[8] В дальнейшем цитирую его по Новгородской четвертой летописи — «Полное собрание русских летописей», т. IV, ч. 1, вып. 2, Л. 1925, стр. 326—339 (ссылки приводятся в тексте).

«Слово о житии», мы видим, что «Похвала» отличается большей цельностью стиля, объединена общим ритмом, тогда как «Слово о житии» содержит соединение заимствований из «Похвалы» с чуждым последней стилем «плетения словес». Кроме того, в «Слове о житии» имеется ряд грамматических и стилистических несообразностей, явившихся результатом механического переноса из «Похвалы» отдельных стилистических формул[9]. Важно отметить, что и в «Слове о житии» мы можем наблюдать повторения заимствованных элементов. Так, в «Похвале» имеется следующая фраза: «Ратным же во бранех страшни являшеся и многи враги, востающи на нь, победиша»[10]. Ср. в «Слове о житии»: «. . .ратным же всегда в бранех страшен бываше, и многи врагы, въстающа на нь, победи»;[11] «и мужествовах с вами на многы страны, и противным страшен бых в бранех»[12]. Или в «Похвале»: «И по браце целомудренно живяста ... соблюдающи тело свое по браце чисто»[13], а в «Слове о житии»: «. . .и по браце целомудрено живяста»;[14] «тело свое чисто съхрани до женитвы»;[15] «и по браце съвокуплениа тожде тело чисто съблюде, греху же непричастно»;[16] «подружие имяше, и в целомудрии живяста»;[17] «преже приближенья браку чистоту съхранившим»[18].

Отдельные однообразные обороты, заимствованные из «Похвалы», встречаются на протяжении всего «Слова о житии». Так, например, в «Похвале» есть выражение «а по вся святыа посты причастастася»;[19] это выражение много раз варьируется в «Слове о житии»: «по вся нощи», «по вся дни», «по вся часы», «по вся недиля» и пр.[20].

---

[9] См.: Д. С. Лихачев, Литературная судьба «Повести о разорении Рязани Батыем» в первой четверти XV века. — В сб.: «Исследования и материалы по древнерусской литературе», изд-во АН СССР, М. 1961, стр. 21—22.

[10] Д. С. Лихачев, Повести о Николе Заразском. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. VII, М.—Л. 1949, стр. 320.

[11] Новгородская четвертая летопись, стр. 352.

[12] Там же, стр. 357.

[13] Д. С. Лихачев, Повести о Николе Заразском, стр. 321.

[14] Новгородская четвертая летопись, стр. 352.

[15] Там же, стр. 355.

[16] Там же.

[17] Там же, стр. 362.

[18] Там же, стр. 364.

[19] Д. С. Лихачев, Повести о Николе Заразском, стр. 321.

[20] Новгородская четвертая летопись, стр. 356 и др.

«Слово о житии» принадлежит к числу неполных подражаний. Кроме следования «Похвале роду рязанских князей», в нем имеются и другие заимствования и инкрустации, например из «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона[21].

В XV и XVI вв. породила подражания и «Задонщина», и эти подражания опять-таки оказались того же нестилизационного типа: инкрустирующими поэтические элементы в инородный текст, соединяющими разные стили. Это подражания, но не стилизации. Я имею в виду различные редакции «Сказания о Мамаевом побоище» и рассказ псковской летописи о битве на Орше 1514 г.[22]

Для нестилизационных подражаний типично, что обычно объектом подражания избирается произведение с яркой стилистической характерностью, произведение своеобразное.

Это обстоятельство подтверждается и приведенными примерами. Объектами подражаний в конце XIV—XV в. служат «Житие Александра Невского», «Слово о законе и благодати» Илариона, «Слово о погибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Похвала роду рязанских князей».

Продемонстрирую основные приемы нестилизационных подражаний конца XIV—XV в. на примере «Задонщины». «Задонщина» — небольшое произведение, созданное на грани XIV и XV вв. и прославляющее куликовскую победу «за Доном» (отсюда название этого произведения в одном из списков — «Задонщина»). «Задонщина» — также нестилизационное подражание произведению эпохи независимости Руси — «Слову о полку Игореве».

*

В отличие от «Слова о полку Игореве» «Задонщина» стилистически неоднородна. Три стилистических слоя легко могут быть обнаружены во всех списках «Задонщины»: 1) стилистический слой, близкий к «Слову о полку Игореве» и буквально повторяющий отдельные элементы «Слова»; 2) стилистический слой «делопроизвод-

---

[21] См. об этом в статье А. В. Соловьева «Епифаний Премудрый как автор „Слова о житии и преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича, царя русьскаго“» (ТОДРЛ, т. XVII, М.—Л. 1961, стр. 100—102).

[22] Псковские летописи, вып. 1, М.—Л. 1941, стр. 98.

ственного» характера, совершенно чуждый «Слову», и 3) слой фольклорный. Два первых слоя очень характерны для всех списков «Задонщины» и находятся между собой в резком диссонансе. Фольклорный слой близок к первому, и он очень невелик: это буквально несколько выражений.

Вот примеры стилистического диссонанса «Задонщины» [23]. В «Слове о полку Игореве» есть следующие места: «О Бояне, соловию стараго времени! Абы ты сиа плъкы ущекотал», и далее: «А мои ти куряне сведоми къмети: под трубами повити, под шеломы възлелеяни, конець копия въскръмлени, пути им ведоми, яругы имь знаеми, луци у них напряжени, тули отворени, сабли изъострени, сами скачють, акы серыи влъци в поле, ищучи себе чти, а князю славе». На основании этих двух мест «Слова» автор «Задонщины» создал следующий текст, конкретизировав его перечислением предводителей русского войска и лишив его тем самым поэтического единства: «О соловеи, летьняа птица, что бы ты, соловеи, выщекотал великому кн⟨я⟩зю Дмитрию Ивановичю из земли той всеи дву братов Олгердовичев, Ондреи да брат его Дмитреи Олгердовичев, да Дмитрей Волынскыи. Те бо суть с⟨ы⟩нове храбрии, кречати в ратном времени, ведоми полковидцы (так!), под трубами и под шеломы возлелияны в Литовъской земли» (список И-1, ср.: К-Б, У, С).

Хронологические и церковно-обрядовые уточнения вторгаются в описание выезда в поход Дмитрия Донского, также построенное на заимствовании из «Слова о полку Игореве»: «С⟨о⟩лнце ему на встоце семтября 8 в среду на р⟨о⟩ж⟨е⟩ство пр⟨е⟩с⟨вя⟩тыя б⟨огороди⟩ца ясно светить, путь ему поведаеть, Борис Глеб молитву творять за сродники свои» (К-Б). Сравни в «Слове о полку Игореве» описание выезда князя Игоря Святославича, где такого уточнения нет: «Солнце ему тьмою путь заступаше; нощь стонущи

---

[23] Списки «Задонщины» обозначаются в дальнейшем: К-Б — список Кирилло-Белозерский (№ 9/1086 Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде); И-1 — список Гос. исторического музея № 2060; И-2 — список Гос. исторического музея № 3045; У — список Ундольского (№ 632 Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина); С — список Синодальный (собрание Синодальной библиотеки № 790 Гос. исторического музея). Тексты списков «Задонщины» цитирую по изданию: В. П. Адрианова-Перетц, «Задонщина». (Опыт реконструкции текста.) — ТОДРЛ, т. VI, М.—Л. 1948.

ему грозою птичь убуди». Сравни вторжение «деловых», летописных хронологических уточнений и в других случаях: «Туто щурове рано въспели жалостные песни у Коломны на забралах на воскр⟨е⟩с⟨е⟩ние на Акима и Аннин д⟨е⟩нь» (И-1, ср.: И-2, С).

Летописная конкретизация вторгается в самые неподходящие места текста, в речи действующих лиц, например: «Брате милыи, сами есмо собе два браты, сынове есмо велико⟨го⟩ кн⟨я⟩зя Ивана Данилевалча Каметы, а внучата есмо великого кн⟨я⟩зя Даниля Александровича. А воеводы в нас воставлены крепкия 70 бояринов, а княз белоузерстии, Федор Семенович, два брата Олгиродовичи, княз Андреи Бранский, а княз Дмитреи Волынскии, а Тимофеи Волоевич, Андреи Серкизович, а Михаила Иванович. У боя нас людеи 300 тисещ кованыя раты...» (С, ср.: У и др.).

Иногда смешение двух стилей — высокого поэтического и делового прозаического — производит в «Задонщине» прямо-таки комическое впечатление. Так, делопроизводственность проникает даже в плач московских жен. Если в «Слове» жены русских воинов упомянуты в общей массе как поэтический образ, который должен характеризовать тяжесть утрат («Жены руския въсплакашась, аркучи: уже нам своих милых лад ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и сребра ни мало того потрепати»), то привыкший к деловой точности и к чинопочитанию московской бюрократии автор «Задонщины» уточняет — кто именно из жен плакал и о ком именно; это почти официальная реляция о плаче жен — жен официальной московской бюрократии: «Въспели бяше птицы жалостные песни, вси въсплакалис⟨я⟩ к неи болярыни избьенных, воеводины жены: Микулина жена Василевич⟨а⟩, да Мар⟨ь⟩я Дмитриева рано плакашас⟨я⟩ у Москвы у брега на забралах, а ркучи: «Доне, Доне, быстрая река, прирыла еси горы каменныя, течеши в землю По⟨ло⟩вецкую. Прилилеи моего государя к мне Микулу Васильевич⟨а⟩», Тимофеева жена Волуевич⟨а⟩ Федос⟨ь⟩я так⟨о⟩ плакас⟨я⟩, а ркучи: «Уже весел⟨ь⟩е понич⟨е⟩ в славне гради Москве, уж⟨е⟩ не вижу своег⟨о⟩ государя Тимофея Волуевич⟨а⟩ в животе». Да Ондреева жена Марья, да Михаилова Оксен⟨ь⟩я рано плакашас⟨я⟩: «Се

уж⟨е⟩ нам обема солнце померкне на славне гради Москве» (И-1, ср.: С, У). Это не поэтический плач, а официальное сообщение о плаче. Поэтический стиль резко диссонирует с делопроизводственной точностью.

Типичный московский бюрократизм XIV—XV вв. сказывается не только в стиле, но и в содержании. Например, забота о «местах», о служебном положении. Дмитрий Донской перед выступлением в поход говорит своим боярам: «Туто добудете себе места и своим женам» (У, ср.: И-1, И-2, С). Есть и стремление соблюсти официальный этикет. В уста Дмитрию Донскому перед выступлением в поход вкладывается полагающаяся в этих случаях по московскому этикету молитва.

Тот же документально-протокольный характер носит и прямая речь в «Задонщине», однообразно вводимая словами «и рече», с точным поименным перечислением того, кто обращается и к кому, с указанием титулов и отчеств («И реч⟨е⟩ кн⟨я⟩зь вел⟨и⟩кии Дмитрии Иванович своим ⟨бо⟩яром и воев⟨о⟩дам и детем боярыскым» — И-2 и др.).

Поскольку тексты «Задонщины» сильно отличаются друг от друга в различных списках, а в отношении текста Кирилло-Белозерского списка существует даже мнение, что он представляет собой особую, первоначальную редакцию «Задонщины», естествен вопрос: во всех ли списках наличествует данный признак подражательности? Не только этот признак, но и все остальные признаки подражательности, о которых речь будет в дальнейшем, прочно и равномерно распределяются по всем спискам. Приведу цитаты из Кирилло-Белозерского списка, указывающие на то, что смешение поэтического стиля, близкого «Слову о полку Игореве», с деловым, делопроизводственным типично и для него: 1) «От тоя рати и до Мамаева побоища»; 2) «Се аз кн⟨я⟩зь великыи Дмитрии Иванович и брат его кн⟨я⟩зь Володимер Ондреевич», а далее в резком контрасте с этим деловым стилем: «. . .поостриша с⟨е⟩рдца свои мужеству. . .» и т. д.; 3) «Тако реч⟨е⟩ кн⟨я⟩зь великыи Дмитрие Иванович своеи братии русскимь кн⟨я⟩земь»; 4) «С⟨о⟩лнце ему на встоце семтября 8 в среду на р⟨о⟩ж⟨е⟩ство пр⟨е⟩с⟨вя⟩тыя б⟨огороди⟩ца ясно светить»; 5) «Взопаша избиении от поганых кн⟨я⟩зи великых и боляр сановных, кн⟨я⟩зя Федора Романовича Белозерскаго и с⟨ы⟩на его князя Ивана, Микулу Василье-

вича, Федор Мемко, Иван Сано, Михаило Вренков, Иаков Ослебятин, Пересвет чернець и иная многая дружина»[24].

Если мы теперь обратимся к «Слову», то заметим, что оно стилистически однородно, никаких диссонансов такого масштаба в «Слове» нет. Хотя отдельные образы в «Слове» могут быть отмечены как более фольклорные, другие — как более книжные (например, в начале «Слова»), однако все это в пределах, не нарушающих художественной структуры.

*

Поэтика нестилизационных подражаний явно сказывается в «Задонщине» и не только в данном случае, то есть в вопросе о смешении двух стилей. Подражатель обычно замечает не все элементы стиля оригинала, которому он подражает, а только наиболее бросившиеся ему в глаза, и эти привлекшие его внимание элементы повторяет. Поэтому в подражании мы можем встретить по нескольку раз одни и те же стилистические приемы.

Именно такого рода повторения видим мы в «Задонщине». Например, в «Слове» говорится о Всеволоде Буй Туре: «Камо, тур, поскочяше, своим златым шеломом посвечивая». В «Задонщине» это место отразилось четырежды (цитирую по списку И-1): «...а в них сияють доспехы золочеными»; «а злаченым доспехом посвечиваше»; «княз Владимер ... златым шеломом посвечиваше»; «золочеными шлемы осветиша».

В «Слове» говорится: «...ту ся саблямъ потручяти о шеломы половецкыя». В «Задонщине» (цитирую по списку И-1): «...испытаем мечев своих литовъскых о шеломы татарскыя»; «възгремели мечи булатныя о шеломы хиновския»; «гремели кн⟨я⟩зи рускиа мечи о шеломы хыновскыа»; «гремят мечи булатныа о шеломы хыновскые»; «гремят мечи о шеломы хиновъския». Ср. еще в «Задонщине»: «Уже бо, брате, стукъ стучить и гром гремить в славне городе Москве. То ти, брате, не стук стучить, ни гром гремит, стучить силная рать великаго кн⟨я⟩зя Ивана Дмитриевич⟨а⟩, гремять удалци золочеными шеломы, черлеными щиты» (К-Б). И опять в том же списке К-Б: «Уже бо стук стучить и гром гремить рано

[24] В дальнейшем я привожу примеры из разных списков, чтобы показать, что разбираемые явления свойственны всем спискам — свойственны «Задонщине» как таковой.

пред зорею. То ти не стук стучить, ни громь гремит, кн⟨я⟩зь Володимеръ Ондреевич ведет вои свои сторожевыя полкы к быстрому Дону».

Дважды под влиянием одного и того же стилистического элемента «Слова о полку Игореве» в «Задонщине» говорится: «Уж⟨е⟩ брате, возвеяша силнии ветри по морю на усть Дону и Непра, прилелеяшас⟨я⟩ великиа тучи по морю на Рускую землю, из них выступают кровавыя зори, и в них трепещуть силнии молнии» (список И-1 и др.); и еще раз: «Тогда бо силнии тучи съступалис⟨я⟩ въместо, силнии молнии, громи гремели велице. То ти съступалис⟨я⟩ рускии с⟨ы⟩н⟨о⟩ве с погаными татары за свою обиду, а в них сияють доспехы золочеными, гремели кн⟨я⟩зи рускиа мечи о шеломы хыновскыа» (список И-1 и др.). Сравните другие повторения однородных элементов в «Задонщине» (цитирую по списку И-1): 1) «хотят наступати на Рускую землю»; 2) «поганыи поля наступают»; 3) «поганыя бо поля наша наступают»; 4) «тогда княз⟨ь⟩ великии поля наступает».

Изучая эти стилистические повторения в «Задонщине», мы должны обратить внимание на два обстоятельства: 1) повторения касаются только тех стилистических элементов, которые так или иначе связаны со «Словом», что само по себе свидетельствует о том, что это повторения, типичные для подражаний (подражатель, воспроизводя форму оригинала, обращает внимание на наиболее яркие особенности его стиля и вводит их в свое произведение механически, не замечая их повторений); 2) повторения эти не несут художественной функции, — напротив, они разрушают художественность произведения, противоречат его замыслу. Отметить это последнее обстоятельство очень важно, так как отдельные редкие повторения есть и в «Слове о полку Игореве», но в этом последнем все они несут художественную функцию и могут быть определены терминами поэтики (единоначатия, рефрены и пр.).

•

Стилистически «Задонщина» беднее, чем «Слово». Все поэтические обороты «Задонщины» имеют соответствие в «Слове», и несколько — в фольклоре. Между тем в «Слове» есть очень много стилистических оборотов, однородных со всем строем стиля «Слова», но не находящих прямых соответствий в «Задонщине».

Кроме общей стилистической бедности «Задонщины» сравнительно со «Словом о полку Игореве», может быть отмечена и большая бедность отдельных образов «Задонщины» по сравнению с аналогичными, связанными с ними образами «Слова». Например, в «Слове»: «Чръна земля под копыты костьми была посеяна, а кровию польяна: тугою взыдоша по Руской земли». В «Задонщине» этот образ остался без «всходов»: «Черна земля под копыты костьми татарскими поля насеяша, кровью земля пролита» (И-1; ср.: У, С); «Тогда поля костьми насеяны, кровьми полиано» (К-Б). Не доведен до конца в «Задонщине» и сложный образ пира-битвы, где храбрые русичи — хозяева, а враги — сваты. Не доведен до конца в «Задонщине» образ битвы-жатвы на Немиге. Сокращены в «Задонщине» образы плача Ярославны; осталось только обращение к реке (в «Слове» — к Днепру, в «Задонщине» — к Дону и Москве), исчезли из плача обращения к ветру, к солнцу. Нет полета Ярославны зегзицею по Дунаю. И т. д.

Обеднение образа очень часто в «Задонщине» происходит потому, что образ изъят из контекста, выхвачена только одна какая-то его часть. В «Слове» сказано о Всеволоде Буй Туре: «Яр Туре Всеволоде! стоиши на борони, прыщеши на вои стрелами, гремлеши о шеломы мечи харалужными! Камо, Тур, поскочяше, своим златым шеломом посвечивая, тамо лежат поганыя головы половецкыя». И это только часть картины, рисующей Всеволода — его сильный и мужественный образ, выдержанный в героических, гиперболизированных тонах. В «Задонщине» от всего этого осталась только бессмысленная фраза: «Въстал уж⟨е⟩ тур оборен» (И-1) или «Уже бо ста тур на оборонь» (У) и отдельные, перенесенные на Владимира Андреевича фразы: «Воскликнул княз Володимер Андреевич, а скокаша на коне по рати поганых татар, своим конем борздым поеждаючи, золотым поспехом посвечаючи. Гримят мечи булатныя об шеломы татарския» (С). Несомненно имело место обеднение и «растворение» образа Всеволода в «Задонщине».

*

«Задонщина» содержит соответствия «Слову» не только в отдельных формулах, выражениях и образах, но и в последовательности изложения событий.

И в «Слове» и в «Задонщине» после вступления, в котором упоминается Боян, переходят к описанию сборов войска и похода. Характеристика Игоря Святославича и Всеволода Буй Тура соответствует характеристике Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича. В «Слове» сражений два: первое — победоносное, второе — оканчивающееся поражением. В «Задонщине» сражение одно, но в нем два момента: первый неудачен для русских, второй несет победу. Сон Святослава и его «золотое слово» соответствуют в «Задонщине» увещевательному слову Дмитрия Ивановича и описанию предзнаменований. Плач Ярославны соответствует в «Задонщине» нескольким плачам боярынь по убитым. Бегство Игоря из плена до известной степени соответствует бегству Мамая, диалог Гзака и Кончака, их досада — досаде татар в «Задонщине» и словам фрягов о Мамае.

Если мы разберем композицию обоих произведений, то заметим, что композиция «Задонщины» значительно менее сложна, чем композиция «Слова». Композиция «Задонщины» не перебита историческими воспоминаниями и лирическими размышлениями, она гораздо проще. Однако художественное значение общих элементов в композиции обоих произведений различно. В «Слове» каждый элемент композиции тверже и определеннее выполняет свою художественную функцию.

Рассмотрим прежде всего вступление. Вступление в «Слове» — это обычное для приподнятых ораторских, житийных и повествовательных произведений размышление о выборе стилистической манеры, в которой должно вестись все последующее повествование, определение своего отношения к литературной манере предшественника. Такие вступления мы встретим в проповедях Кирилла Туровского[25], в Хронике Константина Манассии (дважды)[26] и в других оригинальных и переводных произведениях древней Руси. В связи с этим размышлением следует рассматривать в «Слове» и весь пассаж о Бояне. Автор «Слова» рассуждает — следовать ли ему или не следовать за стилистической манерой старого певца Бояна. Здесь все ясно и художественно целесообразно. В «Задонщине» тоже появляется Боян, но появление его не

[25] И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, т. XV, М.—Л. 1958, стр. 340, 344.

[26] Cronica lui Constăntin Manasses, traducere mediobulgară. Text și glosar de Ioan Bogdan. București, 1922, pp. 1, 36.

мотивировано. В Кирилло-Белозерском списке, где текст о Бояне сохранился в наибольшей полноте, говорится только следующее: «Поидемь, брате, в полуночную страну жребии Афетову с⟨ы⟩на Ноева, от него же родися Русь преславная. Оттоле взыдемь на горы киевьскыя. Первее всех вшед восхвалимь вещаго го Бояна в городе в Киеве, гораздо гудца. Тои бо вещии Боян воскладая свои златыя персты на живыя струны, пояше славу русскыимь кн⟨я⟩земь, первому кн⟨я⟩зю Рюрику, Игорю Рюрикович⟨ю⟩ и С⟨вя⟩тославу Ярославичю, Ярославу Володимеровичю, восхваляя их песми и гуслеными буиными словесы на русскаго г⟨о⟩с⟨поди⟩на кн⟨я⟩зя Дмитриа Иванович⟨а⟩ и брата его кн⟨я⟩зя Володимера Ондреевич⟨а⟩, зане же их было мужество и желание за землю Руссьскую и за веру хр⟨и⟩стианьскую».

В списке И-1 самое имя Бояна искажено, но сохранена та же мысль: автор приглашает взойти с ним на горы Киевские, помянуть первые времена и похвалить киевского «гораздатого гудца» «веща боинаго» (может быть, «боярина»), который воскладал свои персты на вещие струны и пел славу князьям древним. Похвалы Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу этот «гораздый гудец» в списке И-1 не поет. В списке У мотив выбора стиля дальнейшего повествования как будто бы имеется, хотя и очень неясен, но этот мотив выбора стиля полностью отделен от похвалы Бояну, значение которой все же остается непонятным. То, что ясно в «Слове», в «Задонщине» загадочно и непонятно. Объясняет «Задонщину» только вступительная часть «Слова».

В «Слове» имеется, как известно, один плач Ярославны, и кратко говорится о плаче русских жен. Композиционная роль этих плачей в «Слове» совершенно четкая. Большой плач Ярославны предшествует бегству Игоря. Природа как бы откликается на плач Ярославны и помогает бежать Игорю. Сам бог указывает Игорю путь на Русскую землю смерчами, идущими от моря. Плач же русских жен вставлен в общую картину страданий Русской земли в целом. Ни тот, ни другой плачи не повторяют друг друга. Иное в «Задонщине»: там плачет Микулина жена Марья, затем непосредственно после нее Федосья — жена Ивана или Тимофея Волуевича, за нею — Андреева жена Марья и Михайлова жена Оксенья, после — жены коломенские. Плачи всех этих жен коротки, в целом они повторяют друг друга и сохраняют из плача

Ярославны «Слова» только обращения к рекам (в «Задонщине» — к Дону и к реке Москве). Строго связанные в «Слове» с обращением к Днепру, обращения Ярославны к солнцу и к ветру в «Задонщине» не отразились. Впечатление от плачей ослаблено этой «многоголосостью», краткостью их упоминаний и прозаичностью повторений одного и того же. В «Задонщине» плачи как бы соединены с перечислением вдов убитых. Это как бы дополнение к списку павших. «Делопроизводственная» манера автора «Задонщины» сказывается и здесь.

Все обращение Игоря Святославича к воинам, к князьям, обращение Всеволода Буй Тура, обращение Святослава в «золотом слове» имеют внутреннюю мотивировку. Эти обращения вызваны конкретными обстоятельствами. Игорь обращается к своей дружине и к князьям во время солнечного затмения, чтобы поднять их упавший дух. Всеволод Буй Тур обращается к Игорю, который его дожидался, чтобы сообщить ему о своей готовности и о готовности своих воинов. Святослав рассказывает свой сон боярам, чтобы те его разгадали. «Золотое слово» Святослава и обращение к русским князьям имеют целью побудить князей выйти на защиту Русской земли. Обращение к каждому князю в этом «золотом слове» вполне конкретно, указывает, почему должен встать князь за родину, напоминает ему о его силе, храбрости, чести и долге. Иной характер носят речи князей в «Задонщине». Князья русские, уже съехавшись к Дмитрию Ивановичу «на пособь», заверяют его, что выедут с ним против татар (списки К-Б, И-1, У). Затем Дмитрий Иванович обращается к уже собравшимся русским князьям с призывом защищать Русскую землю (списки К-Б, И-1). Затем обращаются Владимир Андреевич и Дмитрий Донской, подбадривая друг друга выступить против татар, хотя никаких ни внешних, ни психологических препятствий к этому выступлению, казалось бы, уже нет (списки И-1, С, У).

Еще одна особенность прямой речи в «Задонщине»: стиль и характер устного слова в ней утрачены. Обращения содержат элементы книжности, невозможные в устных выступлениях. В этом их разительное отличие от прямой речи в «Слове», сохраняющей в строгом соответствии с литературной традицией XI—XIII вв. либо характер воинских речей, либо характер ораторских обращений (в «золотом слове» Святослава), но никогда не включающей книжных элементов.

*

Разительная особенность «Задонщины» — хронологическая непоследовательность. Эта непоследовательность не входит в художественный замысел автора; в крупном плане события развиваются последовательно: сперва сборы войска, затем первая половина сражения — неудачная, после вторая — удачная, победа, затем бегство Мамая. Однако в частных случаях эпизоды никак не следуют друг за другом: они выхвачены, перемешаны, автор переходит от более поздних эпизодов боя к более ранним, возвращается к тем же эпизодам, не выдерживая переходов к следующему. В отдельных случаях изображение событий топчется на месте. Логика повествования нарушается.

Перед нами как бы некоторые пробы, подгонки описания битвы на Дону к стилистическим средствам «Слова» без соблюдения строгого порядка. Так, например, в списке Ундольского князья Дмитрий Иванович и Владимир Андреевич сперва (еще до своего соединения у Коломны) «уставляют» «храбрыя воеводы в Руской земле», затем поминают прадеда своего Владимира Киевского, затем говорится о разных событиях в Русской земле, после — о новгородцах, собирающихся у Святой Софии, затем — о сборах русских князей, говорящих почему-то о том, что татары стоят у Дуная и одновременно — на реке Мечи, «между Чюровым и Михайловым». Затем следует обращение Дмитрия Ивановича к Владимиру Андреевичу и литовским князьям. После передаются слова Андрея Ольгердовича и довольно пространная речь к нему Дмитрия Ивановича, в которой он предупреждает о готовящемся сражении на речке Непрядве, «межу Доном и Непром». Снова говорится о том, что татары идут между Доном и Днепром и что серые волки татары «хотят на Мечи поступити в Рускую землю». После лирических излияний следует сообщение о том, что Дмитрий Иванович выступил в поход и одновременно выступает Владимир Андреевич. Приводится новый диалог Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича, в котором они описывают свои войска. Затем говорится о битве, и при этом битва изображается как победа, и сообщается о ее всесветной славе. Упоминается, что бились войска с утра и до полудня в субботу на Рождество богородицы. Вслед за этим описанием победы неожиданно говорится о поражении и о потерях русских и в первой половине битвы.

После этого сообщается об опустошении Рязанской земли, которое произошло значительно раньше, о плаче княгинь, боярынь и воеводских жен по избиенным, приводится и плач коломенских жен. Затем новый неожиданный переход — мысль автора возвращается к теме победы: говорится, что «того же дни в суботу» посекли христиане поганые полки на поле Куликовом, приводятся ободряющие речи Владимира Андреевича и Дмитрия Ивановича. Русские войска наступают, татары бегут, и «уже бо ста тур на оборонь» (последняя фраза, варьирующаяся в разных списках, непонятна).

Отсутствие строгой хронологической последовательности и немотивированность переходов от одной темы к другой обращают на себя внимание и в той части «Задонщины», которая сохранилась в Кирилло-Белозерском списке. Там, например, «чюдно стяги стоять у Дону великого» раньше, чем войска выступают к Дону, раньше, чем Владимир Андреевич повел свои сторожевые (передовые) полки к Дону, и раньше, чем вступил Дмитрий Иванович «во свое златое стремя». Приглашение жаворонку воспеть славу Дмитрию Ивановичу и Владимиру Андреевичу предшествует битве. Съехавшиеся к Дмитрию Ивановичу князья говорят ему: «уже погании татарове на поля на наши наступають» — раньше, чем автор сообщает о выступлении Мамая. Весть о битве разносится по «рожнымь землямь», «за Волгу, к Железнымь вратомь, к Риму, до Черемисы, до Чяхов, до Ляхов, до Устюга поганых татар за дышущеем моремь» раньше, чем кончилась сама битва, — перед эпизодом, в котором Ослябя предсказывает гибель Пересвета в будущем поединке. Сами диалоги и речи князей произносятся не в конкретной обстановке, а как бы вне пространства и времени. Герои обращаются друг к другу разделенные расстоянием. Ясно, что временная последовательность и в кирилло-белозерском тексте соблюдается только в самых общих чертах. В основном же и в данном варианте «Задонщины» существует не последовательность событий, а последовательность отдельных речей, образов, стилистических формул, определяемая в значительной степени их последовательностью в «Слове»[27].

---

[27] Я уже не говорю о таких непоследовательностях в Кирилло-Белозерском списке: счастливые знамения как бы повисают в воздухе, не будучи подкреплены рассказом о конечной победе русских;

В самом деле, обратим внимание на следующее. Положение плача жен и вдов в «Задонщине» как бы в середине битвы объясняется, несомненно, тем, что плач русских жен в «Слове» занимает срединное положение в произведении. «Слава руская» звенит «по всей земли руской» (И-1, ср.: К-Б, У, С) еще до битвы, так же как и в «Слове», но в «Слове» она относится к Святославу и помещена на месте — там, где говорится о его прошлых победах. Отдельные речи Дмитрия Ивановича и Владимира Андреевича также следуют тому порядку изложения, который существует в их образце — в «Слове». Хронологическая путаница с выступлением русских войск и татар (реально, как известно, татары во главе с Мамаем выступили первыми и вызвали этим ответные сборы войска и выступление войска навстречу татарам) объясняется тем, что в «Слове» первыми выступили русские и только в ответ на поход Игоря стали собираться половцы.

*

Поскольку подражание внешне зависит от оригинала, относящегося к другому времени и посвященного другому содержанию, в подражании всегда оказываются различные несоответствия новому содержанию и «остатки» произведения, послужившего оригиналом. Появляются в нем, в том или ином виде, различные несоответствия своему времени — языку, исторической действительности, литературной традиции.

В «Задонщине» таких «остатков» «Слова о полку Игореве» очень много. Но немало таких «остатков», которые в «Задонщине» совсем неуместны и могут быть поняты только с помощью «Слова».

Прежде всего в «Задонщине» (в списке У) сохранилось название небольшой реки, на которой происходила битва Игоря Святославича с половцами, — Каялы. Эта река упоминается только в «Слове» и только в летопис-

---

без рассказа о победе остается немотивированной и слава, которую поет жаворонок. Эта непоследовательность объясняется не «поэтикой подражаний», а тем, очевидно, что «Задонщина» в Кирилло-Белозерском списке, вопреки утверждениям чешского исследователя Я. Фрчека, рассматривавшего ее как особое, цельное произведение, дошла до нас без окончания. Но это предмет текстологического исследования списков «Задонщины», а не вопрос поэтики самого произведения.

ном рассказе Ипатьевской летописи о том же походе Игоря, о котором повествует и «Слово». И это понятно, но в «Задонщине» эта река, которая ни в каких исторических источниках более не встречается, упомянута без особой связи с содержанием «Задонщины».

Ярославна, как известно, плакала по своем муже Игоре, находившемся в плену, молила о его возвращении из плена, просила Днепр прилелеять его к себе: «Възлелей, господине, мою ладу къ мне, а бых не слала к нему слез на море рано». В «Задонщине» русские жены плачут в сходных выражениях по убитым, никто из их мужей не попал в плен, и тем не менее до жен доходят «поломяные вести», или «полоняные» (список И-1), то есть вести о плене[28], а самые жены названы «поломяные», то есть «полоняные жены» — жены пленников. Ясно, что автор «Задонщины» был в данном случае под впечатлением событий «Слова о полку Игореве», а не куликовской победы.

В «Задонщине» жена Микулы Васильевича так же, как Ярославна просит Днепр, просит Дон прилелеять к ней ее мужа, хотя муж ее не пленен, как Игорь, а убит, и по Дону нет пути для возвращения в Москву (списки И-1, И-2, У, С). Ясно, что плач Ярославны в «Слове» первичен, а плач вдовы Микулы Васильевича в «Задонщине» — это неудачная его переделка.

В «Слове» понятны все упоминания рек: Дона, за который, согласно летописи, ходили на половцев русские войска Игоря, Днепра — центральной водной артерии тогдашней Киевской земли, Дуная, где еще находились в XII в. русские поселения. Но в «Задонщине» настойчивые упоминания Днепра, находившегося в сотнях верст от владений московского князя, и Дуная (в списке У) совершенно непонятны. Они могут быть объяснены только как следы «Слова».

В «Задонщине» говорится, что московский князь может «веслы Непру запрудити». Это могущество московского князя на Днепре непонятно. Но оно становится понятным, если вспомнить, что в «Слове» Всеволод Суздальский может «Волгу веслы раскропити», где он действительно одержал победу над волжскими болгарами в 1183 г.

---

[28] Ср. в Псковской первой летописи под 1509 г.: «И переняше псковичи полонянную свою весть от Филипа» (известие о захвате в плен посадников псковских и других псковичей).

В XIV в. центр Золотой Орды находился на Волге, и именно оттуда шли на Русь татары, но в «Задонщине» татары Мамая идут не от Волги, а от Черного моря, из пространства между Доном и Днепром. Это движение татар в «Задонщине» от берегов Черного моря, из района между устьями Дона и Днепра, может быть понято только в связи со «Словом» — именно оттуда, от обычного района своих зимних кочевий в XII в. двигались навстречу войску Игоря половцы (сравни в «Слове»: «...чръныя тучя с моря идут»; «се ветри, Стрибожи внуци, веют с моря стрелами» и пр.).

Стоит упомянуть и о таком географическом несоответствии в «Задонщине». В «Слове», в обращении Ярославны к Днепру, говорится, что он «пробил» каменные горы сквозь землю Половецкую, и Днепр действительно пробивает каменные пороги в том как раз месте, где степные народы чаще всего нападали на русские ладьи. Это было самое опасное место земли Половецкой. В «Задонщине», в плаче русских жен, говорится несколько иначе: «Доне, Доне, быстрая река, прирыла еси горы каменныя, течеши в землю По⟨ло⟩вецкую» (ср. И-1 и др.) [29]. Но Дон на своем пути не встречает порогов, а любой крутизны правый берег еще не позволяет сказать, что река «прирыла (прорыла) каменныя горы». Каменными были только пороги на Днепре. Следовательно, и здесь в «Задонщине» явная несообразность, объясняемая механичностью заимствования из «Слова».

В XII в., во времена Игоря Святославича, было естественно сказать о его войске и его сподручных князьях, что храброе гнездо Ольговичей «не было обиде порождено ни соколу, ни кречету, ни тебе, чръный ворон, поганый половчине». Игорь Святославич был первым русским князем, попавшим в плен к степным врагам русских. До того русские князья «Ольговичи» никогда не были «изобижены» половцами. Но то же самое сказать после полуторастолетнего еще не кончившегося татарского ига в XIV и в XV вв. о всех русских князьях было совершенно невозможно. Между тем в «Задонщине»

---

[29] В списке К-Б несколько иначе: «Доне, Доне, быстрыи Доне, прошел еси землю Половецкую, пробил еси березя хараужныя», но что такое «березя хараужныя» или «харалужные» — совершенно неясно: это одно из тех «темных мест», которыми полны все списки «Задонщины».

великий князь Дмитрий Иванович говорит: «Братия и кн⟨я⟩зи руские, гнездо есмя были великого кн⟨я⟩зя Владимера Киевскаго, не в обиде есми были по рожению ни ястребу, ни кречату, ни черному ворону, ни поганому сему Момаю» (список У, ср. К-Б, И-1, С). Ясно, что и эта несообразность получилась в результате механической подражательности «Задонщины».

В «Задонщине» постоянно говорится о «половцах», о «половецком поле» и «половецкой земле». Конечно, в конце XIV — начале XV в. татары отождествлялись с половцами, но, тем не менее, нельзя не признать, что название народа половцев их собственным именем — половцы — более естественно, чем настойчивое название половцами другого народа — татар, как это имеет место в «Задонщине». Половцы были врагами Русского государства в XII в., во времена «Слова о полку Игореве», но не в конце XIV в.

Дважды повторенный в «Слове» лирический рефрен: «О Русская земле! Уже за шеломянемъ еси» (то есть «О Русская земля! Уже ты скрылась за холмом!») уместнее в «Слове», чем разрывающая текст «Задонщины» не совсем ясная по смыслу фраза: «Земля еси Русская, как еси была доселева за ц⟨а⟩ремь за Соломоном, так буди и н⟨ы⟩неча за кн⟨я⟩земь великим Дмитриемь Ивановичемь» (список К-Б, ср. И-1, У, С). Даже если принять объяснение А. Мазона, что под Соломоном здесь следует разуметь библейского царя Соломона, якобы бывшего владетеля Русской земли по «Повести о граде Иерусалиме», — текст «Задонщины» и самая логика появления этого места в «Задонщине» без «Слова о полку Игореве» остаются непонятными. В самом деле, в «Слове» говорится об углублении русского войска в степь, затем о грозных приметах несчастья; воспоминание о родине, скрывшейся за пограничным холмом, как бы продолжает эту тревогу, пронизывающую весь рассказ «Слова» в данном месте. Тревога нарастает, приближаются враги, и снова скорбный рефрен раздается в «Слове». В «Задонщине» фраза о Соломоне как бы предсказывает счастливый поворот в судьбе Русской земли: Дмитрий Иванович заступит собой в будущем царя Соломона, но ведь по «Повести о граде Иерусалиме» имя Соломона отброшено в далекое, библейское прошлое. «Заступить» собой иудейского царя Соломона в Русской земле Дмитрий никак не мог.

Замена «шеломени» на «Соломона» может быть объяснена в «Слове о полку Игореве» псковской шепелявостью, сказывающейся и в других местах «Слова», но никакой шепелявостью нельзя объяснить обратного — мены «с» на «ш», Соломона на «шеломя», если бы «Слово» следовало за «Задонщиной», а не наоборот.

Как известно, в «Слове» широко отражено древнерусское двоеверие. Это двоеверие сказывается, в частности, в одушевлении природы. С этой стороны понятна и поникающая от жалости трава и склоняющиеся в печали деревья («ничить трава жалощами, а древо съ тугою къ земли преклонилось»), но в «Задонщине» все следы язычества и двоеверия вытравлены, и поэтому диссонансом кажется заявление автора о том, что «трава кровю пролита, а древеса к земли тугою преклонишас⟨я⟩» (список И-1, ср.: У, С). Странным остатком двоеверия в «Задонщине» является и «диво», то кличущее под саблями татарскими, то, напротив, как бы находящееся на стороне татар. Это русское слово «диво» — ясный остаток тюркского божества «див», упоминаемого в «Слове».

Можно указать также на такие места в «Задонщине», которые кажутся на первый взгляд вполне «естественными», но которые тем не менее никак не могли породить соответствующего им близкого текста «Слова». Напротив — они, несомненно, явились результатом подражания «Слову».

Так, например, в «Слове» солнечное затмение встречает выступление Игоря в поход; оно служит дурным предзнаменованием: «Тогда въступи Игорь князь в злат стремень и поеха по чистому полю. Солнце ему тъмою путь заступаше». В «Задонщине» выступление князя Дмитрия Ивановича в поход описано в сходных выражениях, указывающих на то, что оба описания находятся в текстологической связи, но предзнаменование там счастливое — ведь Куликовская битва была победой: «Тогда же кн⟨я⟩зь великыи Дмитрей Иванович ступи во свое златое стремя, всед на свои борзыи конь, приимая копие в правую руку. С⟨о⟩лнце ему на встоце семтября 8 в среду на р⟨о⟩ж⟨е⟩ство пр⟨е⟩с⟨вя⟩тые б⟨огороди⟩ца ясно светить. . .» (список К-Б, ср. И-1, У, С). Какой же текст первоначальнее: тот ли, в котором говорится о солнечном затмении, или тот, в котором солнце ясно светит? — ясно, что тот, в котором говорится о солнечном затмении, ибо

это редкое событие было в действительности. Автор «Слова», живи он в XVIII в., не мог бы, конечно, «устроить» так, что точно установленное для 1 мая 1185 года астрономами[30] затмение солнца совпало бы с соответствующим местом «Задонщины», где солнце в это время «ясно светит», для того, чтобы иметь возможность «перевернуть» текст «Задонщины», обратив счастливое предзнаменование куликовской победы в грозную примету поражения Игоря.

*

Итак, «Задонщина» — типичное для конца XIV — начала XV в. нестилизационное подражание памятнику эпохи независимости Руси — эпохи, к которой обращалась вся русская культура после куликовской победы.

Как мы видели, вопрос о типе подражания, представленного «Задонщиной», имеет прямое отношение к вопросу о подлинности «Слова о полку Игореве». Сторонники позднего происхождения «Слова о полку Игореве» утверждают, что не «Задонщина» подражала «Слову», а «Слово» было создано в конце XVIII в. как подражание «Задонщине». Забудем на некоторое время о всех несообразностях, которые получались в «Задонщине» в результате механического подражания «Слову», и вдумаемся только в самый тип подражания, которое должно было бы в таком случае представлять собой «Слово о полку Игореве».

Обратим прежде всего внимание на следующее. Если мы вычеркнем из «Задонщины» все заимствования из «Слова», то в ней не останется ни одного элемента стиля, близкого к «Слову»: стилистическая близость «Задонщины» к «Слову» целиком ограничивается механическими заимствованиями. Если же мы вычеркнем из «Слова» все механически близкие элементы к «Задонщине», то оставшаяся бо́льшая часть «Слова» будет стилистически совпадать с вычеркнутой частью «Слова». Она будет как бы ее творческим продолжением. Значит,

[30] См.: Н. Степанов, Таблицы для решения летописных задач на время. — «Известия Отделения русского языка и словесности АН», 1908, кн. 2, стр. 127—128; Д. О. Святский, Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения. — «Известия Отделения русского языка и словесности АН», 1915, кн. 1, стр. 111—112.

если бы «Слово» подражало «Задонщине», то оно было бы одновременно и механическим (нестилизационным) подражанием и творческим (стилизационным) подражанием. Такой тип подражаний, вообще говоря, неизвестен. Он неизвестен ни концу XVIII в. в России, ни какому бы то ни было другому веку. Это очень важный аргумент, доказывающий первичность «Слова» по отношению к «Задонщине».

Но дело не только в этом. Автор «Слова» должен был бы убрать в своем произведении все механические повторения отдельных формул, столь характерные для «Задонщины». Он должен был бы бедные образы «Задонщины» развить в богатые образы, а наряду с этим создать и новые богатые образы, отсутствующие в «Задонщине». Он должен был бы, с одной стороны, кропотливо выбрать все однородные стилистические элементы из «Задонщины», не пропустить ни одного из них, тщательно их сберечь, развивая, а с другой стороны, создать такие же образы совершенно заново, без всяких внешних оснований со стороны текста «Задонщины». Значит, он должен был бы одновременно и следовать тексту «Задонщины» и не следовать ему... Он должен был бы, кроме того, пропустить все «прозаизмы» «Задонщины», не воспользоваться ни одним элементом летописного стиля, столь широко отраженного в «Задонщине».

И этот сложный вид подражания должен был быть создан в эпоху, когда подражания древнерусским произведениям вообще отсутствовали!

В самом деле, «Слово о полку Игореве» было открыто в обстановке, когда во множестве собирались и открывались и другие исторические документы, издавались памятники русской истории, но все эти памятники ценились прежде всего как исторические источники, а не как литературные памятники. С точки зрения вкусов классицизма они не представляли собой эстетической ценности, и предромантические настроения, начавшие овладевать обществом, не успели еще много здесь изменить. Исторические темы вошли в литературу, но они подносились читателю в антиисторическом духе патетической декламации. Эти декламации на исторические темы никогда не стилизовались под старинную или народную речь. Хорошую характеристику разработке в литературе конца XVIII в. исторической темы дает В. В. Виноградов: «Обращаясь к историческим темам, русские авторы XVIII века писали

на самом деле авантюрные и философические романы, иногда с явным публицистическим уклоном в сторону современности, в сторону тенденциозного отражения мыслей и настроений текущего политического момента (ср. «Нума», «Кадм и Гармония», «Полидор» Хераскова). «Привлекательности баснословия» и «вымыслы» торжествовали над историческим правдоподобием. Херасков, П. Захарьин (автор «Приключений Клеандра, храброго царевича Лакедемонского»), Пракудин (автор «Валерии»), Ф. Эмин и др., при всем различии их стилей, были одинаково далеки от стремления с помощью словесно-художественных средств — хотя бы и современной литературной речи — создать исторический, этнографический или местный колорит изображаемых событий. Попытки освещения восточнославянской богатырской старины у М. Чулкова в его «Русских сказках» (1780) и «Славенских сказках» («Пересмешник» — 1766 г.), а также у М. Попова в «Славенских древностях» (1770), в «Вечерних часах, или Древних сказках славян древлянских» В. Левшина (1787) и некоторых других сочинениях второй половины XVIII в. были также полны традиционных ситуаций и стилистических форм героических поэм и рыцарских романов эпохи классицизма»[31]. Только в начале XIX в. появляются исторические произведения, черпавшие сюжеты из летописей, — сюжеты, но еще не стиль!

Не могло быть в конце XVIII в. и подражаний народной поэзии. В конце XVIII и в начале XIX в. фольклор воспринимался как нечто принадлежащее к низшему роду искусства. Фольклорные мотивы могли быть введены в сатиру, в комедию, в дружеские и шутливые песни. Народные поговорки и пословицы использовал «Письмовник» Курганова. Фольклорный язык отождествлялся с простонародным. Однако «Слово» по своей теме принадлежало к «высокой» литературе. Оно принадлежало к высоким жанрам в той иерархии литературных жанров, которые зафиксировал Ломоносов. В «Слове» изображены «геройство и высокие мысли». Оно могло восприниматься только как героическая поэма, как «песнь» и именно так было воспринято современниками (см. заглавие, данное «Слову» его первыми издателями: «Ироическая

---

[31] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М. 1959, стр. 516—517.

песнь о походе на половцев удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича»). Следовательно, обращение к народной поэзии в «Слове» было необычным и непонятным. Народность «Слова», его связь с народной поэзией до Пушкина и Максимовича совершенно не воспринималась и не могла быть поэтому и введена в него воображаемым автором XVIII в.

Как понимался фольклор в конце XVIII в., отчетливо видно по обращению к фольклору в произведениях Чулкова, Попова, Левшина. Фольклор воспринимался прежде всего как просторечие, как снижение стиля, то есть прямо противоположно его художественной функции в «Слове». Фольклор использовался поэтому в сатирических журналах. Прежде всего в литературу входили пословицы, новеллистические сказки, анекдоты, песни. Во всех сборниках фольклорного материала конца XVIII в. фольклор был перемешан с произведениями нефольклорного происхождения. Вот что пишет, например, М. К. Азадовский о сборниках Левшина: «Материал левшинских сборников показывает, что автор их очень хорошо был знаком с устной поэзией; он, несомненно, знал подлинные народные былины, знал и сказки, но пользовался он этим совершенно своеобразно. Конечно, нет и речи о точной передаче народных памятников; Левшин свободно обращается с ними, соединяет разные сюжеты, соединяет сказку с былиной, подчиняя все в целом стилю западного рыцарского авантюрного романа. В его сказках встречаются и Василий Богуславич, и Добрыня Никитич, и Алеша Попович, и Чурила, и другие богатыри, однако, кроме имен, в них нет ничего от русского эпоса» [32]. Иными словами, это отношение прямо противоположно отношению к фольклору «Слова о полку Игореве», где нет фольклорных имен, но есть тонкое понимание стиля фольклора как возвышенного, где есть фольклорные образы, эпитеты, метафоры, отрицательный параллелизм, фольклорное отношение к природе — одним словом, все то, что было открыто в фольклоре через несколько десятилетий.

Характерно, что даже ранний Пушкин в своих первых произведениях недалеко ушел от этого левшинского понимания фольклора. Именно к Левшину обратился

---

[32] М. Азадовский, История русской фольклористики, т. 1, М. 1958, стр. 67.

Пушкин, когда задумал свою первую поэму «Руслан и Людмила»[33].

Настороженное отношение к фольклору было особенно характерно для просветителей XVIII в., для писателей, находившихся на прогрессивных позициях. М. К. Азадовский пишет: «Произведения народного творчества в их (просветителей. — *Д. Л.*) представлении неразрывно связаны с народным суеверием, народными предрассудками, борьба с последними включала поэтому в свою орбиту народное творчество целиком. Борьба за прогресс и культуру кажется несовместимой с пристрастием к тому, что так или иначе органически связано с некультурными массами. Народные песни, сказки, обряды в глазах просветителей являлись проявлениями народного бескультурья и невежества, а потому вызывали отрицательное или, во всяком случае, холодное отношение. Такое понимание характерно не только для русского просветительства; оно характерно для всего рационалистического просветительства в целом. У нас такие воззрения в той или иной степени разделяли Татищев, Болтин, Державин, Фонвизин, отчасти Ломоносов, Батюшков и многие другие вплоть до позднейших западников и радикалов»[34].

Вот почему народно-песенные основы «Слова» были совершенно не поняты ни его первыми издателями, ни первыми исследователями. Первыми, кто увидел, открыл и оценил народно-поэтические элементы «Слова», были Пушкин в 30-е годы XIX в. и М. А. Максимович. Но и Пушкин и Максимович обратили внимание далеко не на все народно-поэтические элементы «Слова».

Первые издатели обнаружили в «Слове» то, чего в нем не было, — оссианизм, указав на такие элементы этого оссианизма, которые впоследствии все «обнаружились» в открытой в 1852 г. «Задонщине» (элегический тон, слезы одного из героев-князей, вещая птица — «див», картины природы и пр.).

Правда, может возникнуть следующее возражение (и оно действительно было сделано в рецензии К. В. Пигарева на первое издание этой книги): нет ли противоре-

---

[33] См.: В. В. Сиповский, «Руслан и Людмила». К литературной истории поэмы. — В кн.: «Пушкин и его современники», вып. IV, СПб. 1906.

[34] М. Азадовский, История русской фольклористики, т. 1, стр. 80—81.

чия в том, что «для русской литературы время появления стилизаций — начало XIX в.», а пародии появляются уже в XVII в.? Ведь пародия, утверждает К. В. Пигарев, неминуемо предполагает стилизацию[35]. Однако в XVII в. пародируется не индивидуальный стиль, а стилистические приметы жанра: церковная служба, роспись о приданом, документы судебного дела и пр. Индивидуальный стиль еще не пародируется. В XVII в. нет пародий ни на Симеона Полоцкого, ни на Аввакума[36].

Итак, «Задонщина» представляет собой вполне типичное для конца XIV — начала XV в. подражание произведению эпохи независимости Руси. Она относится к периоду, когда русская литература начинала медленно возрождаться после застоя, вызванного полуторавековым чужеземным игом. Произведения этого времени обращаются как к своим образцам к лучшим памятникам эпохи расцвета и независимости Руси. Но это обращение своеобразно: из старых произведений извлекаются образы, обороты речи, формулы, которые затем инкрустируются в сочинения, посвященные современности.

«Задонщина» имеет все черты нестилизационного подражания, тип которых широко представлен в древнерусской литературе.

*

Остановившись на метафорах-символах, стилистической симметрии, сравнениях, нестилизационных подражаниях, мы отнюдь не считаем, что этим исчерпываются художественные средства древнерусской литературы. Мы взяли лишь наиболее типичные, чтобы показать различие стилистических средств средневековья и стилистических средств нового времени.

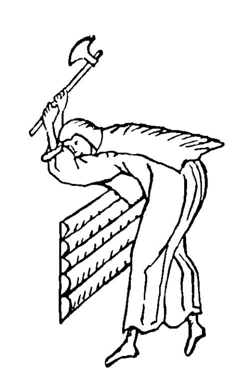
---

[35] К. Пигарев, Ценности прошлого — на службу будущему. — «Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 208.

[36] См. об этом: Д. Н. Медриш, Индивидуальность древней литературы. — «Вопросы русской литературы», вып. 1 (10), Львов, 1969, стр. 85—86.

# IV

# ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ



## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ СЛОВЕСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Люди замечают то, что движется, и не видят неподвижного. Заметить движение — это значит заметить и движущийся объект. Это же касается и изменений во времени.

В самом деле, если мы присмотримся к тому, как понимался мир в античности или в средневековье, то заметим, что современники многого не замечали в этом мире, и это происходило потому, что представления об изменяемости мира во времени были сужены. Социальное и политическое устройство мира, быт, нравы людей и многое другое казались неизменными, навеки установленными. Поэтому современники их не замечали и их не описывали в литературных и исторических сочинениях. Летописцы и хроникеры отмечают лишь события, происшествия в широком смысле этого слова. Остального они не видят.

Категория времени имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении этого мира в искусстве.

Развитие представлений о времени — одно из самых важных достижений новой литературы. Постепенно все стороны существования оказались изменяемыми: человеческий мир, мир животный, растительный, мир «мертвой природы» — геологическое строение земли и мир звезд. Историческое понимание материального и духовного мира захватывает собой науку, философию и все формы

искусства. «Историчность» распространяется на все более широкий круг явлений. В литературе все сильнее сказывается осознание многообразия форм движения и одновременно его единства во всем мире.

Время отвоевывает и подчиняет себе все более крупные участки в сознании людей. Историческое понимание действительности проникает во все формы и звенья художественного творчества. Но дело не только в историчности, а и в стремлении весь мир воспринимать через время и во времени. Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время — его объект, субъект и орудие изображения. Сознание и ощущение движения и изменяемости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу.

За последние годы появились многие работы, посвященные времени в литературе. Ко времени в литературе может быть несколько подходов. Можно изучать грамматическое время в литературе. И этот подход очень плодотворен, особенно по отношению к лирической поэзии. Этому посвящены отдельные работы Р. О. Якобсона[1]. Но можно изучать и воззрение писателей на проблему времени. Этому посвящены известные работы Пулэ[2] и Мейергоффа.

Книга Г. Мейергоффа «Время в литературе»[3] посвящена философской проблеме времени — как она ставится и решается в произведениях литературы у писателей XX в.: Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Вирджинии Вульф, Ф. Скотта Фитцджералда, Томаса Манна и Томаса Вольфа.

Г. Мейергофф анализирует проявления понимания времени в литературе и науке, устанавливает постепенное нарастание интереса к проблеме времени в современной литературе и строит предположения о значении проблемы времени в литературе, в науке, в философии и т. д.

---

[1] R. Jakobson, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. — Сб. «Poetics. Poetyka. Поэтика», Warszawa, 1961.

[2] G. Poulet, 1) Études sur le temps humain, Edinburgh, 1949; 2-е изд.: Paris, 1950; 3-е изд.: Paris, 1956; 2) La distance intérieure (Études sur le temps humain, 2-e série), Paris, 1952; 2-е изд.: Paris, 1958.

[3] Hans Meyerhoff, Time in Literature, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960.

Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, времени как художественного фактора литературы. Художественное время — это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении. Именно исследования этого художественного времени в произведениях, а не исследования концепций времени, высказываемых теми или иными авторами, имеют наибольшее значение для понимания эстетической природы словесного искусства [4].

Художественное время в русской литературе исследовалось эпизодически. Исследовалось художественное время в романах Достоевского [5], в «Пиковой даме» Пушкина [6], в «Деле Артамоновых» Горького [7], в ранних произведениях Л. Толстого [8]. Интересные соображения о романном времени имеются в книге В. Б. Шкловского «Художественная проза» [9].

*

Что же такое художественное время произведения, в отличие от грамматического времени и философского понимания времени отдельными авторами? Художественное время — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем.

Произведение искусства слова развертывается во времени. Время нужно для его восприятия и для его написания. Вот почему художник-творец учитывает это

---

[4] E. Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 1953; D. S. Lixačev, Time in russian folklore. — «International Journal of Slavic linguistics and poetics», V, Hague, 1962; A. Vachon, Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique, Paris, 1955, и др.

[5] А. Г. Цейтлин, Время в романах Достоевского. — «Русский язык в средней школе», 1927, № 5; Г. Волошинов, Пространство и время у Достоевского. — «Slavia», гоčп. XII, 1933, sešit 1—2.

[6] В. Виноградов, Стиль «Пиковой дамы». — «Пушкинский временник», т. 2, М.—Л. 1936.

[7] Я. О. Зунделович, Роман-хроника Горького «Дело Артамоновых» (тема времени в романе). — Труды Узбекского гос. университета, Новая серия, вып. 64, Самарканд, 1956, стр. 3—27.

[8] Б. И. Бурсов, Лев Толстой, М. 1960, стр. 385—388.

[9] В. Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, М. 1961 (раздел «Время в романе», стр. 326—339).

«естественное», фактическое время произведения. Но время и изображается. Оно объект изображения. Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями» вперед и т. п.). Он может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него — замкнутым в себе; может изображать прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях.

Художественное время, в отличие от времени объективно данного, использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно. Оно может «тянуться» и может «бежать». Мгновение может «остановиться», а длительный период «промелькнуть». Художественное произведение делает это субъективное восприятие времени одним из форм изображения действительности. Однако одновременно используется и объективное время: то соблюдая правило единства времени действия и читателя-зрителя во французской классицистической драматургии, то отказываясь от этого единства, подчеркивая различия, ведя повествование по преимуществу в субъективном аспекте времени.

Если в произведении заметную роль играет автор, если автор создает образ вымышленного автора, образ рассказчика, повествователя как своего рода «ретранслятора» художественного замысла, то к изображению времени сюжета прибавляется изображение времени автора, изображение времени исполнителя — в самых различных комбинациях. Подчеркивание авторского времени и его отличий от времени повествовательного присуще сентиментализму. Это характерно для произведений Стерна и Филдинга.

В некоторых случаях к этим двум «накладывающимся» друг на друга изображаемым длительностям может быть прибавлено также изображенное время читателя или слушателя. Дело в том, что автор всегда в известной мере рассчитывает — сколько времени отнимает у читателя или слушателя его произведение. Это истинный «размер» произведения.

Изредка, однако, эта длительность не только фактична («естественна»), но и изображена. В этих случаях она

всегда связана с образом читателя, так же как изображаемое авторское время связано с образом автора. Это изображенное читательское время также может быть длительным и коротким, последовательным и непоследовательным, быстрым и медленным, прерывистым и непрерывным. Оно по большей части изображается как будущее, но может быть настоящим и даже прошедшим.

Чтобы быть лучше понятым, сошлюсь хотя бы на некоторые из рассказов «Записок охотника» Тургенева, где изображается читатель — спутник автора по охоте, его собеседник и друг. С этим читателем Тургенев знакомит своих героев, с ним он беседует и им дружески, на равной ноге руководит. Этот воображаемый читатель также имеет свое время; читатель изображается в определенной длительности.

Время фактическое и время изображенное — существенные стороны художественного целого произведения. Варианты их бесконечно разнообразны. Они сочетаются с художественным замыслом произведения, находятся в состоянии непрерывной обусловленности их художественным целым произведения. Напомню хотя бы чеховский рассказ «Спать хочется». Здесь время повествования нарочито замедлено во всех его аспектах — фактическое и изображенное. Замедленность рассказа передает состояние полусна, в котором находится девочка, совершающая убийство мучающего ее ребенка, и именно эта замедленность больше всего способствует художественной оправданности ее преступления.

Время автора меняется в зависимости от того, участвует автор в действии или не участвует. Авторское время может быть неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке, из которой он ведет свой рассказ, но может и двигаться самостоятельно, имея в произведении свою сюжетную линию. Время автора может то обгонять повествование, то отставать от повествования. Гоголь в «Старосветских помещиках» пишет: «Я недавно услышал об его (Афанасия Ивановича. — *Д. Л.*) смерти...». Следовательно, Гоголь изображает свое «авторское» время как бы обгоняемым временем, о котором он повествует: когда он начинает повествование, — он еще не знает о том, умрет ли Афанасий Иванович. В рассказе Гоголя «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» время, о котором он пишет, также продолжается, пока пишет автор, и отчасти обгоняет его работу: автор

в середине работы над рассказом едет на место своей истории и тут узнает об ее продолжении. Следовательно, автор может изобразить себя современником событий, может следовать за событиями «по пятам», события могут перегонять его (как в дневнике, в романе, в письмах и т. п.). Автор может изобразить себя участником событий, не знающим в начале повествования, чем они кончатся. Но автор может отделить себя от изображаемого времени действия его произведения большим промежутком времени, он может писать о них как бы по воспоминаниям — своим или чужим, по документам; события могут развертываться от него вдалеке; он может изобразить себя знающим их от начала и до конца и в самом начале своего повествования намекать или прямо указывать на их будущее завершение.

Время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий — причинно-следственной или психологической, ассоциативной. Время в художественном произведении — это не только и не столько календарные отсчеты, сколько соотнесенность событий. В литературе есть свой «принцип относительности». События в сюжете предшествуют друг другу и следуют друг за другом, выстраиваются в сложный ряд, и благодаря этому читатель способен замечать время в художественном произведении, даже если о времени в нем ничего специально не говорится. Где нет событий — нет и времени: в описаниях статических явлений, например — в пейзаже или портрете и характеристике действующего лица, в философских размышлениях автора (от последних следует отличать философские размышления действующих лиц, их внутренние монологи, которые протекают во времени).

Один из сложнейших вопросов изучения художественного времени — это вопрос о единстве временного потока в произведении с несколькими сюжетными линиями. Сознание единства временного потока, потока исторического времени приходит в фольклоре и литературе не сразу.

События разных сюжетов в фольклоре и на начальных этапах развития литературы могут совершаться каждое в своем ряду времени, независимо от другого. Когда сознание единства времени начинает преобладать, самые нарушения этого единства, различия во времени различных сюжетов начинают восприниматься как нечто сверхъестественное, чудесное.

В итальянском сборнике, относящемся, по-видимому, к началу XIV в. — «Новеллино», или «Сто древних новелл», — есть новелла «Фридрих второй и маги». Маги, совершая чудеса в присутствии императора, уводят рыцаря и заставляют его прожить целую жизнь, одержать различные победы, завоевать страну, жениться, народить детей и состариться за один только краткий миг, в течение которого император Фридрих не успел даже вымыть руки [10].

С одной стороны, время произведения может быть «закрытым», замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть «открытым», включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи. «Открытое» время произведения, не исключающего четкой рамы, отграничивающей его от действительности, предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета.

Авторское отношение к изображаемому времени во всех его аспектах также может быть различным. Автор может «не поспевать» за быстро меняющимися событиями, описывать их в погоне за ними, как бы «задыхаясь», или спокойно их созерцая. Так, например, в «Подростке» Достоевский пишет о прошлом, но с точки зрения очень близкого настоящего. Прошлое очень живо, оно нервно взвинчено, оно продолжает тревожить настоящее изображенного в романе его автора-подростка. Совсем иное у Пруста — там также поиски утраченного времени, но это не погоня за временем, а систематическое исследование прошлого, спокойное и методическое. Там также восстанавливаются все детали, но не для того, чтобы объяснить странное и тревожное настоящее автора, а потому, что все пережитое представляет особую ценность для автора в его скудном настоящем.

Автор как монтажер в кинематографии: он может по своим художественным расчетам не только замедлять или ускорять время своего произведения, но и останавливать его на какие-то определенные промежутки, «вы-

---

[10] «Новеллы итальянского Возрождения, избранные и переведенные П. Муратовым», ч. 1, М. 1912, стр. 40—41.

ключать» его из произведения. Это по большей части нужно для того, чтобы дать обобщение: философские отступления в «Войне и мире» Толстого, описательные отступления в «Записках охотника» Тургенева. Действие остановлено, автор размышляет вместе с читателем. Это размышление уводит читателя в иной мир, откуда читатель глядит на события с высоты философских раздумий (в «Войне и мире» Толстого) или с высоты вечной природы (в «Записках охотника» Тургенева). События кажутся читателю в этих отступлениях мелкими, люди — пигмеями. Но вот действие продолжено, и люди и их дела снова приобретают нормальную величину, а время набирает свой нормальный бег.

Сюжетное время может убыстряться и замедляться, особенно в романе: роман «дышит». Убыстрение действия может быть также использовано как своего рода подытоживание. Убыстрение действия в эпилоге романа — как в выдохе. Оно создает концовку. Гораздо реже начало романа с убыстренным, насыщенным событиями действием (как в романах Достоевского): это «вдох». Очень часто время действия в произведении равномерно замедляет или убыстряет свой темп (последнее — в «Матери» Горького).

Сюжетное время может распадаться на ряд отдельных форм, присущих сознанию времени (для «Пиковой дамы» Пушкина это хорошо показано В. В. Виноградовым) [11]. Все произведение может иметь несколько форм времени, развивающихся в различных темпах, перебрасываться из одного течения времени в другое, вперед и назад (как в «Городах и годах» Федина).

Изображение времени может быть иллюзионистическим (особенно в произведениях сентиментального направления) или вводить читателя в свой нереальный, условный круг. Оно зависит, как мы уже указывали выше, от художественного замысла автора, но оно может зависеть и от естественных, обычных для своей эпохи представлений о движении времени. Последнее особенно резко сказывается в памятниках античной и средневековых литератур. Здесь художественная воля автора как бы «накладывается» на несознаваемый им материал пред-

---

[11] В. В. Виноградов, Стиль «Пиковой дамы», раздел 6: «Субъективные формы повествовательного времени и их сюжетное чередование», стр. 114—117.

ставлений о времени, свойственных людям его эпохи. Так, например, в отличие от наших представлений о времени, располагающих будущее впереди нас, а прошлое — позади, средневековые русские представления о времени называли прошлые события «передними» и располагали время не эгоцентрически (относительно нас), а в едином, каждый раз своем ряду — от их начала до настоящего, «последнего» времени [12].

Проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики. Глаголы могут быть употреблены в настоящем времени, но читатель будет ясно осознавать, что речь идет о прошлом. Глаголы могут быть употреблены и в прошедшем времени и в будущем, но изображаемое время окажется настоящим. Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти. Расхождение грамматики с художественным замыслом при этом, конечно, только внешнее: само по себе грамматическое время произведения входит часто в художественный замысел высшего ряда — в метахудожественную структуру произведения. Грамматика выступает как кусок смальты в общей мозаичной картине словесного произведения. Реальный цвет каждого куска этой смальты может быть совсем не тем, каким он кажется в картине в целом. Метахудожественность этой грамматики видна только специалисту.

Чтобы быть понятым, приведу один-единственный пример — из «Записок охотника» Тургенева. Тургенев берет своего воображаемого читателя «за руку» и ведет с собой. Он описывает то, что происходит с ними в этой воображаемой прогулке. Весь смысл ее в том, что она происходит в «настоящее время» — в тот момент, когда читатель читает его рассказ. «Вот кладут ковер на телегу ... Вот вы сели ... Вы едете ... Вам холодно немножко, вы закрываете лицо воротником шинели; вам дремлется ... Но вот вы отъехали версты че-

---

[12] Об отражении этих средневековых представлений о времени в «Слове о полку Игореве» см.: Д. Лихачев, Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве». — «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. VIII, вып. 6, 1949, стр. 551—554.

тыре. . .»[13]. Здесь рассказ ведется в настоящем времени, хотя употреблены грамматические формы и настоящего и прошедшего времени. Далее рассказ ведется и в прошедшем времени и в настоящем, но все эти грамматические категории подчинены настоящему. «Но вот вы собрались в отъезжее поле, в степь. Верст десять пробирались вы по проселочным дорогам — вот, наконец, большая. Мимо бесконечных обозов, мимо постоялых двориков с шипящим самоваром под навесом, раскрытыми настежь воротами и колодезем, от одного села до другого, через необозримые поля, вдоль зеленых конопляников, долго, долго едете вы. Сороки перелетают с ракиты на ракиту; бабы, с длинными граблями в руках, бредут в поле; прохожий человек в поношенном нанковом кафтане, с котомкой за плечами, плетется усталым шагом... Глянешь с горы — какой вид!»[14]. Таким образом, изображаемое в словесном произведении время во всех его аспектах не может быть сведено к грамматике. Кроме того, грамматика — не самый даже показательный фактор создания художественного времени. Функцию времени имеют все детали повествования. Течение времени, в частности, зависит от того, насколько тесно, «компактно» изображаются события. Нет времени вне событий (событий — в самом широком понимании этого слова). Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создает впечатление замедленности. Останавливают время описания (описания природы, в частности); поэтому у писателя, стремившегося замедлять изображаемое время, у Тургенева, эта его черта органически связана с его склонностью к описаниям природы, а романисты, стремящиеся создавать быстрое течение времени, воздерживаются от статических описаний вообще (Достоевский). Во всех своих проявлениях время фактическое и время изображенное, сюжетное и авторское, читательское и исполнительское (в дальнейшем мы встретимся с ним в фольклоре) оказываются явлениями стиля художественного произведения.

Каждое литературное направление развивает свое отношение ко времени, делает свои «открытия» в области

---

[13] И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 1, М. 1954, стр. 445.
[14] Там же, стр. 449—450.

изображения времени. Разные типы времени характерны для различных литературных направлений. Сентиментализм развивал изображение авторского времени, близко стоящего к сюжетному. Натурализм пытался иногда «останавливать» изображаемое время, создавать «дагерротипы» действительности в «физиологических очерках». «Открытое» время характерно для реализма XIX в.

Свои особенности в изображении времени имеют отдельные жанры (одно настоящее время в лирике, другое — в очерке, в романе, характерны перерывы в сюжетном времени и т. д.).

В тесном соприкосновении с проблемой изображения времени находится и проблема изображения вневременного и «вечного». Эта последняя проблема оказывается в литературе частью проблемы изображения времени вообще. Особенное значение проблема изображения вневременного имеет для средневековой литературы. Она занимает совершенно исключительное место в некоторых средневековых жанрах: например, в торжественных словах на те или иные праздники, в учительной литературе, в исторических сочинениях типа «хронографов» и т. п. Она диалектически противостоит натуралистическому изображению времени в летописи и некоторых других исторических сочинениях. В средневековой литературе вневременное является таким же элементом повествовательного творчества, как и время.

Нельзя, однако, думать, что вневременное является исключительно принадлежностью средневековой литературы. Вневременное присутствует в любом обобщении произведения новой литературы. Тип человека — это обобщение нескольких людей, и поскольку тип обобщает нескольких людей, несколько явлений — он в каком-то отношении преодолевает время, становится не только над единичным случаем, но и над точно фиксированным временем. Вот почему жанры литературы, ставящие себе целью художественное обобщение нравов, людей, определенных общественных явлений, так редко фиксируют точное календарное время происходящего.

Рассказ Бунина «Ловчий» начинается как будто бы с описания единичного случая. Однако в конце рассказа становится ясным, что Бунин описывает несколько однородных случаев: несколько посещений ловчего. Ясно, что описываемое поднято над временем, лишено точной хронологической прикрепленности,

С чувством времени связано и чувство истории. У одних писателей это чувство истории сильнее, у других слабее. Это сказывается не только в выборе исторических тем одними авторами и в отсутствии интереса к ним у других. Даже в подходе к пейзажу, к быту может выражаться то большее, то меньшее чувство истории. Если мы сравним с этой точки зрения таких русских писателей, как Чехов и Бунин, то заметим, что у Чехова почти отсутствует интерес к истории, в то время как у Бунина этот интерес поглощает его целиком. Для Бунина были полны историческими воспоминаниями даже русские реки, дороги, степь. Чувство истории — основное не только в таких исторических произведениях, как «Остров сирен» или «Возвращаясь в Рим», но и в бытовом рассказе «Муравский шлях».

Особенно усилилось чувство истории в произведениях Бунина в его эмигрантский период. Для Бунина-эмигранта все, что происходило когда-то в России, ее быт, ее люди, — не просто прошлое, но и история. Пафос расстояния усилил пафос времени. Рассказ «Подснежник» прямо начинается со слов, характерных для его эмигрантских настроений: «Была когда-то Россия...». Россия для него невозвратна, она в прошлом, в прошлом Москва, Орел, в прошлом русские люди... Все, что относится к России, стало для него историей.

Наконец, нужно обратить внимание еще на один аспект художественного времени: каждому виду искусства принадлежат свои формы протекания времени, свои аспекты художественного времени и свои формы длительности. Приведу в пояснение своей мысли некоторые высказывания Н. П. Акимова:

«Каждому театральному деятелю, которому приходилось работать в кино, бросалась в глаза разница в котировке времени в том и другом искусстве. Он замечал, что минута в кино — совсем не та минута, что в театре. Перерыв в проекции кинофильма в три-четыре минуты — катастрофа, авария, а такой же перерыв между картинами спектакля — явление нормальное» [15].

«То обстоятельство, что кинофильм (мы предполагаем, разумеется, случай, когда он оказывается художественным произведением, а не макулатурой) менее чем за два часа сообщает зрителю законченный рассказ, на

---

[15] Н. П. Акимов, О театре, Л.—М. 1962, стр. 177.

который театру обычно требуется около четырех часов, в современных условиях городской жизни является существенным фактором»[16].

*

Все, что было только что сказано о художественном времени, имело своею целью показать сложность проблемы времени в литературном произведении, наличие и важность разнообразных аспектов этой проблемы. Ниже я начинаю рассмотрение художественного времени в памятниках словесного искусства с фольклора и древнерусской литературы.

Нельзя понять общих особенностей литературы нового времени, не изучая литературы древней и новой. Все познается в сравнении. Чтобы понять особенности современного использования художественного времени в литературе, надо заглянуть в предшествующие эпохи. Скромная роль художественного времени в старой литературе и в фольклоре поможет понять многообразные проявления художественного времени в XIX и XX вв.

Литература сегодня пронизана ощущением изменяемости мира, ощущением времени. Это время имеет многообразные формы, и нет двух писателей, которые бы одинаково пользовались временем как художественным средством. Это завоевание многовекового развития литературы.

На очереди — история художественного времени, история времени в художественной литературе. Предлагаемые ниже наблюдения — лишь постановка вопроса.

---

[16] Н. П. Акимов, О театре, стр. 177.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ФОЛЬКЛОРЕ

Выше мы стремились продемонстрировать разнообразие аспектов, в которых выступает проблема художественного времени в произведениях словесного искусства вообще, чтобы тем подготовить рассмотрение проблемы времени и в фольклоре.

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ВРЕМЯ НАРОДНОЙ ЛИРИКИ

Своеобразие изображения времени в народной лирике находится в тесной связи прежде всего с тем обстоятельством, что в ней нет ни фактического, ни изображаемого автора. Этим народная лирика коренным образом отличается от лирики книжной, где автор не только обязателен, но где он играет очень важную роль как «лирический герой» произведения. Русская народная лирика не столько «создается», сколько исполняется. Место автора заступает в ней исполнитель. Ее «лирический герой» — в известной мере сам исполнитель. Певец поет о себе, слушатель слушает о себе же. Исполнитель и слушатель (слушатель как бы внутренне подпевает исполнителю и с этой точки зрения является до известной степени также ее исполнителем) стремятся отождествлять себя с лирическим героем народной песни. Народная песня идет навстречу этому. Оттого ее герои не называются по имени: это «добрый молодец», «красная девица», «молода жена», «молодой казак» и т. д.

При этом важно, кто поет и при каких обстоятельствах. Необходимо, чтобы песнь при своем исполнении отвечала лирическим настроениям и своеобразию биографических обстоятельств исполнителя. Поэтому народная лирическая песнь стремится обобщить лирическую ситуацию [1].

---

[1] Н. П. Колпакова характеризует круг тем лирических песен: любовных, семейных, рекрутских, солдатских, тюремных и пр. («Русская народная бытовая песня», М.—Л. 1962, стр. 149—152).

Темы народной лирики — темы крайне обобщенные, в которых отсутствуют случайные, индивидуальные мотивы. Они посвящены положениям целых слоев населения (песни рекрутские, воинские, солдатские, бурлацкие, разбойничьи и т. п.) или повторяющимся в жизни ситуациям (песни календарные, обрядовые — причитания, свадебные и т. д.). Если в книжной лирике лирический герой — это автор, резко индивидуализированный, которого читатель в индивидуальном порядке может в известной мере сближать с собой, никогда, впрочем, не забывая и об авторе, то в народной лирике лирическое «я» — это «я» исполнителя, каждый раз нового и полностью отрешенного от всяких представлений об авторе песни.

Отсутствие автора народной песни — это не столько реальный факт (факт истории текста произведения), сколько явление самой поэтики народной песни, ее внутренней структуры.

Исполнитель думает о себе, поет о себе. В нем полностью отсутствует представление об авторе песни.

Как увижу мила друга очи,
О здоровье мила друга спрошаю.
О здоровье мила друга спрошаю,
Про свое я житье ему скажу...[2]

Хотя исполнитель и может внутренне находить некоторые различия в своем положении и положении лирического героя песни, это не мешает отождествлению исполнителя и лирического героя (см. об этом ниже).

Благодаря отсутствию автора в лирической народной песне нет разрыва между изображаемым временем автора и временем «читателя»-исполнителя, как это характерно для «личностных» произведений литературы. Время автора и время читателя в народной лирике слиты во времени исполнителя. По существу это настоящее время: время самого момента исполнения песни. В каком бы

---

Она отмечает, что рядом с лирическими песнями-повествованиями стоят протяжные песни-высказывания и лирические песни-раздумья (стр. 175), в которых констатируется только факт того или иного лирического настроения. Все темы лирических песен, их мотивы и даже настроения отличаются крайней обобщенностью, легкостью применения к сходным обстоятельствам исполнителя песни.

[2] И. М. Кудрявцев, Две лирические песни, записанные в XVII веке. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. IX, М.—Л. 1953, стр. 385.

грамматическом времени ни была сложена песнь — исполнитель поет о себе, ищет в ней соответствий своему «теперешнему», одновременному с исполнением, душевному состоянию. Это настоящее время — обобщение «всегдашнего» в человеческой жизни, настоящее время каждого данного исполнения песни.

В народной лирической песне обычно имеется экспозиция, в которой кратко объясняется, в каких обстоятельствах она поется. Эта экспозиция может изображать и будущую ситуацию, и прошедшую, и настоящую. Лирическая народная песнь может начинаться в любом времени, в любом наклонении:

У нас нынче радостно на дворе,
Щебетала ласточка на заре[3].

Выйду за ворота, погляжу далеко,
Погляжу далеко, где луга, болота[4].

Ах ты, ноченька, ночка темная,
Ты темная ночка осенняя!
Как мне ноченьку коротать будет,
Как осеннюю проводить будет?[5]

Ты взойди, ты взойди, красное солнышко,
Над горою взойди над высокою[6].

Итак, экспозиция может вестись в любом грамматическом времени и наклонении. Но за экспозицией следует обычно само лирическое излияние. Его может говорить «молодец», «девица», «казак», «молодая жена», «орел», «ласточка». От третьего лица (если экспозиция ведется в третьем лице) песня быстро переходит к первому, заканчивается прямой речью. Эта прямая речь придает песне глубоко личный план.

Певец может сперва петь как бы о другом, но потом он приводит речи этого другого, и становится ясным, что речь шла о нем самом. Певец при этом как бы забывает даже, о ком именно шла речь в начале песни. Песнь ведет, например, речь о селезне, и селезень этот начинает говорить, и его слова не соответствуют уже той символи-

---

[3] И. Кравченко, Песни донского казачества, М. 1939, № 153.

[4] Е. Э. Линева, Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I, СПб. 1904, № 13.

[5] «Великорусские народные песни», т. III. Изданы профессором А. И. Соболевским, СПб. 1897, № 233. (Далее: Соболевский.)

[6] Там же, т. VI, СПб. 1900, № 178.

ческой ситуации, которая изображена в экспозиции лирической песни: селезень оказывается человеком, его слова — это слова исполнителя о себе. Так же точно в песне утица оказывается девушкой, а орел — добрым молодцем.

Экспозиция в русской лирической песне говорит о чем-то длительно длящемся, но это длительно длящееся как бы укорачивается благодаря тому, что прошлое подается в экспозиции как объяснение настоящего: это не р а с с к а з о прошлом, а лирическое о б ъ я с н е н и е настоящего. После экспозиции следует обычно жалоба певца-поэта.

Чем больше поет исполнитель, тем больше он отождествляет своего героя с собой. Начатая в третьем лице, песнь заканчивается в первом. Певец как бы узнает в лирическом герое песни самого себя, он применяет слова песни к себе. Прямая речь героя песни в конце концов воспринимается как речь самого исполнителя. Начатая в грамматически прошедшем времени, песня заканчивается в настоящем. Настоящее время и является доминирующим временем народной лирической песни. Прошедшее и будущее в любых своих формах подчинены этому настоящему.

Уравнение «лирического героя» с исполнителем — это и уравнение «сюжета» лирической песни с действительностью в момент исполнения песни.

Итак, народная лирическая песнь поет о том, что думает ее исполнитель в момент исполнения, о его положении в настоящее время, о том, что он сейчас делает. Вот почему содержанием народной лирической песни так часто бывает само пение песни, плач, жалоба, обращение и даже крик. Исполнитель песни поет о том, что он поет. Это зеркало, отраженное в другом зеркале до бесконечности. Молодой невольник поет на берегу Дуная [7], плачет молодая жена по добром молодце [8], голосом кричит удалой казак, «бежа» за лошадью [9], девушка кричит на берегу быстрого Терека [10], девушка «через поле слова молвила» [11].

---

[7] А. И. М я к у т и н, Песни оренбургских казаков, тт. I—IV, Оренбург, 1904—1910, стр. 88. (Далее: М я к у т и н.)

[8] С о б о л е в с к и й, т. IV, СПб. 1898, № 472.

[9] М я к у т и н, т. II, стр. 82.

[10] С о б о л е в с к и й, т. VI, № 368.

[11] Там же, № 278.

Самое обычное содержание песни — это песня про песню:

Мы пройдемте-ка, братцы, вдоль по улице,
Запоемте же, братцы, песню новую,
Мы не сами про себя — мы про Волгушку [12].

В дальнейшем оказывается, что и эта песнь не про Волгу, а «про самих себя»:

Не кукушечка, братцы, во сыром бору куковала,
Не соловьюшко, братцы, в зеленом саду громко, звонко
свищет, —
Добрый молодец в неволюшке слезно, горько плачет [13].

К тому же типу песен про песню относится и знаменитая разбойничья песнь, включенная Пушкиным в «Капитанскую дочку»:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати [14].

Народную лирическую песнь поют «задумавшись», и не случайно поэтому в ней так часто говорится про горькую «думушку».

Сообщаются в песне и различные аксессуары игры и пения:

Стану, стану я во гуслицы играть,
Стану, стану приговаривати,
Свою болечку расхваливати [15].

Иногда певец прямо обращается в песне к своему музыкальному инструменту:

Гусли вы, гусли звончатые мои,
Скажите вы, гусли, про мое несчастье [16].

Благодаря тому что народная песня есть песнь о песне, настоящее время ее особое. Оно обладает способностью «повторяемости». В каждом исполнении это настоящее время относится к новому времени — ко времени

---

[12] Соболевский, т. VI, № 10.
[13] «Русские песни из собрания П. И. Якушкина», М. 1860, стр. 555.
[14] М. Д. Чулков, Собр. соч., т. I, СПб. 1913, стр. 173.
[15] А. Листопадов, Песни донских казаков, т. IV, М. 1953, № 112.
[16] Соболевский, т. V, СПб. 1899, № 470.

исполнения. Эта «повторяемость» настоящего времени связана с тем, что время народной лирической песни замкнуто — оно заключено в сюжете и сюжетом исчерпывается. Если бы время народной лирической песни было бы открытым, связанным с многими фактами, частично выходящими за пределы песни, ее «повторяемость» была бы затруднена. Все индивидуальное, все детали, все прочные исторические приуроченности разрушали бы замкнутость художественного времени произведения и мешали бы его «повторяемости». Вот почему лирическая народная песнь не только замкнута в своем времени, но и до предела обобщена. Мы знаем, что в народной лирической песне есть много исторических деталей, связывающих ее с определенными эпохами, но речь в данном случае идет только о том, как она воспринимается сознанием ее безыскусственных исполнителей: не тех ее современных интеллигентных слушателей, которые смакуют песнь как чужую, а тех ее народных исполнителей, которые воспринимают ее как свою и о себе. В песне поется о том, что часто бывает, что повторяется в жизни.

Все сказанное выше не означает, что исполнителем разбойничьей песни может быть только разбойник, исполнителем рекрутской — только рекрут, что песнь о дальней чужой стороне может исполняться только вдали от родины, но сказанное означает, что в какой-то мере исполнитель всегда отождествляет себя с героем своей песни, находит общее между собой и тем, о ком он поет в песне. Пусть это будет не всегда, но всегда это будет, когда исполнитель поет «с душой». Поэтому, как правило, мужчина не будет петь песнь девушки, и наоборот.

Происходит так потому, что в народной лирической песне есть элементы игры. Исполнитель не всегда поет «про самого себя» в прямом смысле этого слова, — он поет *как бы* о себе. Он *воображает* себя таким, каким изображен лирический герой его песни. Он «играет песню» (не случайно народному языку свойственно это выражение — «играть песню»). Вот почему лирическая песня близка народной драме, в исполнении народной лирической песни присутствуют иногда элементы изображения. Вот почему в ней так част диалог. Исполнитель в своей песне обращается к своему коню, к дороге, к ноченьке темной, к быстрой речке, к красному солнышку, к своей седине, к своим ранам, к придорожному кусту, к злому татарину, вступает с ними в беседу. Он воображает

себя беседующим, как воображает себя и в определенной жизненной ситуации, раненым, разлученным и т. д. Это игра не для зрителей — для себя. Это «театр для себя», в котором слиты исполнитель и зритель.

Из лирической песни родилась народная драма типа «Лодки» — драма, разыгрывающаяся для исполнителей, не для зрителей [17]. Зрителям, в сущности, ее неинтересно смотреть, зато исполнителям — интересно, и в народной драме «Лодка» их много. Исполнителей часто бывает больше, чем зрителей.

Это игра почти такая же, в какую играют для себя дети, изображающие не события прошлого или будущего, а настоящего, тут совершающегося. Именно таким настоящим временем и является настоящее время народной лирической песни.

### ЗАМКНУТОЕ ВРЕМЯ СКАЗКИ

Сказка имеет много видов. Традиционное единство изображения времени в сказке сильно нарушено. Попробуем все же установить некоторые характерные черты художественного времени сказки.

Мы уже видели на примере народной лирики, что между исполнительством и поэтикой существует определенная связь. Отметим поэтому прежде всего коренное отличие в исполнении сказки от исполнения лирической песни. Сказка не может исполняться для себя. Если сказочник и рассказывает сказку в одиночестве, то он, очевидно, воображает все же перед собой слушателей. Его рассказ есть в известной степени и игра [18], но, в отличие от игры лирической песни, — игра не для себя, а для других. Лирическая песня поется о настоящем, сказка же рассказывает о прошлом, о том, что было когда-то и где-то. В той же мере, как для лирической песни характерно настоящее время, для сказки характерно время прошедшее, и это прошедшее время в сказке имеет ряд своих особенностей.

Время сказки тесно связано с сюжетом. Сказка часто говорит о времени, но отсчет времени ведется от одного

---

[17] Данная тема соприкасается с вопросами синкретизма, разрабатывавшимися А. Н. Веселовским.

[18] М. К. Азадовский, Русские сказочники. — Сб. «Русская сказка. Избранные мастера», т. 1. Редакция и комментарии М. Азадовского, Л. 1932, стр. 69.

эпизода к другому. Время отсчитывается от последнего события: «через год», «через день», «на следующее утро». Перерыв во времени — пауза в развитии сюжета. «На следующее утро», «через день», «через год» — разыгрывается следующее событие, следующий эпизод. При этом время как бы входит в традиционную сказочную обрядность. Так, например, замедляющая развитие действия повторяемость эпизодов связана очень часто с законом трехчленности. Действие откладывается на утро с помощью формулы «утро вечера мудренее».

Временно́е значение имеют и многие другие традиционные формулы: они замедляют действие, останавливают его там, где особенно заметен разрыв между длительностью событийного времени и быстротою рассказа об этих событиях. Формулы «долго ли, коротко ли» или «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «скоро скажется, долго деется», «близко-ле, далеко-ле, низко-ле, высоко-ле» [19], которыми сказочники как бы просят прощения у своих слушателей, отмечают явно ощущаемое и неисправимое расхождение событийного времени с временем рассказа об этих событиях. Эти формулы подчеркивают стремление соблюдать единство времени: времени исполнения и времени, которое должны были бы занимать сами события. Конечно, единство времени достигнуто быть не может, — достигается лишь известная условная пропорция между длительностью самих событий и длительностью рассказа о них. При этом перерывы в развитии действия маскируются «присказками».

Время в сказке всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед. Вот почему в сказке нет статических описаний. Если природа и описывается, то только в движении, и описание ее продолжает развивать действие. М. К. Азадовский пишет по поводу сказочного пейзажа: «Сравнительно мало развиты в сказке пейзажи, образы природы. В традиционной поэтике сказки пейзаж играет самую незначительную роль и обычно бывает едва только намечен. Некоторые исследователи отмечают даже, что „описания природы совершенно чужды народной поэзии“» [20]. Стремясь далее опровергнуть

---

[19] М. К. Азадовский, Русские сказочники, стр. 114.
[20] Там же, стр. 73.

это мнение, М. К. Азадовский указывает на «мастеров-пейзажистов» из русских сказочников. Однако приводимые им примеры ярко иллюстрируют отсутствие в русской сказке статического пейзажа и наличие пейзажа динамического, развивающего действие, — пейзажа, необходимого для объяснения событий, в котором природа выступает не для декоративного обрамления действия, а в виде активной силы, вмешивающейся в рассказ и, следовательно, не останавливающей неуклонного поступательного развития действия. «Большим мастером-пейзажистом, — пишет М. К. Азадовский, — является Антон Чирошник, который вводит в сказку уже такие подробности, которых совершенно не знала старая сказка и старые сказители. Рассказывая о том, как мамка Любава подбросила сына своей хозяйки в монастырь, он добавляет: «луна была ущербная». В сказке о Марье-царевне он с такими подробностями зарисовывает сцену купания девиц: „был уж полдень, солнце палящее изливало такой зной, такая тошнота, что невозможно было дышать... Ну была тишина, ничего не было видно ниоткудова и никакого разговора не слышно“...»[21]. Оба приведенные М. К. Азадовским примера пейзажного мастерства сказителя ярко демонстрируют активность пейзажа в сказке. В первом случае упоминание «ущербной» луны необходимо было для того, чтобы указать на темноту, когда мамка подбрасывала ребенка. Во втором случае картина зноя, тишины объясняет сцену купания девиц и подглядывания за ними.

Значит, время в сказке не останавливается для описаний природы. Оно равномерно движется во время всего рассказа. Статических моментов сказка не знает.

Условность сказочного времени тесно связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени. За некоторыми исключениями, мы никогда не знаем — далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается. Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий: «жил да был», «было у царя три сына», «в некоем царстве, в некоем государстве», «до́сюль жил был царь на царстве, на ровном мести, как

[21] М. К. **Азадовский**, Русские сказочники, стр. 74.

сыр на скатерти»[22], «не у коего царя был почестный пир»[23].

Заканчивается сказка не менее подчеркнутой остановкой сказочного времени; сказка кончается констатацией наступившего «отсутствия» событий: благополучием, смертью, свадьбой, пиром. Заключительные формулы эту остановку фиксируют: «Стали жить да быть, добра наживать — лиха избывать!»[24], «и съехал в подсолнечное царство; и весьма хорошо живет, прокладно, и желает себе и детям долговременный спокой...»[25], «тем и кончилась его жизнь»[26]. Заключительное благополучие — это конец сказочного времени.

Выход из сказочного времени в реальность совершается и с помощью саморазоблачения рассказчика: указанием на несерьезность сказочника, на нереальность всего им рассказываемого, снятием иллюзии. Это возвращение к «прозе жизни», напоминание о ее заботах и нуждах, обращение к материальной стороне жизни. Сказка «О горе-горянúне, Даниле-дворянине» заканчивается так: «Дядюшка князь Владимир приехал, ни пива варить, ни вина курить — все готово! Веселым пирком да и за свадебку; обвенчались, стали жить да поживать да добра наживать. Я там был, пиво пил, по усам текло, в рот не попало; дали мне колпак — стали в шею толкать, дали мне шлык — я в подворотню и шмыг!»[27]. Иногда завершительная формула напоминает, что сказочник профессионал и требует себе платы за исполнение: «Вот тебе сказка, а мне кринка масла»[28]. Время неотделимо от сказочного сюжета. Кончилась сказка — кончилось и сказочное время: «тем и кончилась их жизнь», «на том всё и кончилось» и т. д. Замкнутое время сказки замкнуто не только в себе, но и в каком-то «нездешнем» пространстве. Сказка, в отличие от лирической народной песни, повествует не о том, что здесь, а о том, что происходило «где-то»: «в некотором царстве, в некотором государстве», за тридевять земель,

---

[22] «Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века». Составление, вступительная статья и комментарии Н. В. Новикова, М.—Л. 1961, стр. 285; сказка «О царе и портном».

[23] Там же, стр. 267; сказка «О царь-девице. Один рассказ».

[24] Там же, стр. 238.

[25] Там же, стр. 276.

[26] Там же, стр. 285.

[27] Там же, стр. 267.

[28] Там же, стр. 262.

за морями и лесами — «далекó-далёко». Художественное время и художественное пространство тесно связаны[29].

В XIX и XX вв. сказка начинает точно локализоваться: действие происходит в определенной местности: в Москве, на Волге, на Ангаре и т. п. Но сказка совсем редко получает определение во времени. Только в сказке солдатской встречается иногда попытка прикрепить ее к тем или иным событиям военной истории России. Это исключение, подтверждающее правило, свидетельствующее о выходе солдатской сказки за пределы сказочного жанра.

### ЭПИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ БЫЛИН

Былины так же, как и другие фольклорные жанры, не имеют авторского времени. Их время — время действия и время исполнительское. Время действия былин, как и время действия сказок, отнесено к прошлому.

А. А. Потебня пишет: «Лирика — praesens. Она есть поэтическое познание, которое, объективируя чувство, подчиняя его мысли, успокаивает это чувство. Эпос — perfectum. Отсюда спокойное созерцание, объективность (отсутствие другого личного интереса в вещах изображаемых и событиях, кроме того, который нужен для возможности самого изображения)»[30].

В сказках прошлое никак не определено в общем потоке истории, замкнуто и как бы воспроизводится в каждом новом исполнении сказки, благодаря чему усиливаются ее изобразительные, игровые стороны. Время же действия былин строго локализовано в этом прошлом — в условной эпохе русского прошлого, которую можно было бы назвать «эпической эпохой». Для одной, большой части былин — это идеализированная эпоха князя Владимира Киевского, для другой части — эпоха новгородской вольности. Но обе эти эпохи по существу не различаются. И тут и там и в тех третьих былинах, в которых трудно определить черты строгой приуроченности к Новгороду или Киеву, действие былин происходит в эпоху русской независимости, славы и могущества, в эпоху патриархальных взаимоотношений князя и дружины богатырей,

---

[29] О художественном пространстве в литературе см. стр. 384—404.

[30] А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, Харьков, 1905, стр. 531—532.

в эпоху, когда народ в лице богатырей мог брать верх, когда богатыри могли влиять на судьбы страны и т. д., то есть в одну общую условную «эпическую эпоху». Эта «эпическая эпоха» — некая идеальная «старина», не имеющая непосредственных переходов к новому времени. В эту эпоху «вечно» княжит князь Владимир, вечно живут богатыри, происходит множество событий. Это, в отличие от сказочного времени, история, но история, не связанная переходами с другими эпохами, как бы занимающая «островное» положение. В отличие от былин, действие исторических песен происходит в разное время: от XIII до XIX в. Исторические песни как бы сопутствуют русской истории, отмечают ее наиболее выдающиеся события. В былинах же время действия все отнесено к некоторой условной эпохе русской старины, которая, однако, несмотря на всю свою условность, воспринимается как историческое время, «бывальщина».

Действие былин не могло быть прикреплено к социальной обстановке XIV—XVII вв. В последней невозможны былинные отношения богатыря и князя. Для отражения событий этого времени народ создал другой вид эпического творчества — историческую песнь, где не было места для богатырей, где социальное неравенство и новые отношения князя, царя к своему военному слуге сделали невозможным былинную идеализацию последнего, его превращение в богатыря. Богатыря-крестьянина так же трудно вообразить себе при дворе удельного князя, как и при дворе Ивана IV.

Когда бы ни слагалась былина и какое бы реальное событие она ни отражала, — она переносит свое действие в своеобразное «эпическое время» — в Новгород, ко двору князя Владимира и т. д. Русские былины воспроизводят мир социальных отношений и историческую обстановку именно этого времени и только героев киевского цикла называют богатырями. Обогащаясь теми или иными новыми сюжетами, былины переводят их в полупатриархальные отношения X в., понятые, правда, с большой долей идеализации.

Определяя время действия былин как условное, мы все же должны иметь в виду, что оно воспринималось тем не менее как строго историческое, действительно существовавшее, а не фантастическое. Вот почему героев исторического эпоса народ никогда не наделяет вымышленными именами, а действие былин происходит среди

реально существовавших городов и сел. Имена богатырей, князя Владимира и других героев былин для народа — исторические имена, поэтому они так традиционны и устойчивы. И в этом смысле могут быть оправданы поиски в былинах исторических прототипов, как и исторических «протособытий», которыми в свое время не без опоры на художественную суть былин так усиленно занимались представители исторической школы в изучении эпоса. Известно, что северные сказители, попадая в Киев, искали «Маринкину улицу», искали места действия былин киевского цикла. Былины были для них историей, события былин — исторической действительностью, богатыри и князья — историческими лицами.

Русские былины, как уже было сказано, восприняли немало позднейших исторических сюжетов, мотивов, эпизодов XIV—XVII вв., но ошибаются те, кто видит в былинах отражение прежде всего «московской Руси». Былины многослойны, их создавал народ в течение многих веков. В былинах отразились сюжеты и древнейшего эпоса, еще «докиевского» и «доновгородского», и сюжеты последующих веков. Однако и в том и в другом случае былина становится былиной, лишь перенеся действие в эту «эпическую эпоху», в ее условную историческую обстановку. Представление о «киевском» периоде русской истории как о своеобразной эпической эпохе составляет наиболее яркую, отличительную черту русских былин. Новые герои принимают старые, «исторические» имена былинных героев.

Характерные черты этой идеализированной эпохи условного русского прошлого были определены мною в другой работе;[31] поэтому сейчас я не буду касаться вопроса о «материальном наполнении» представлений об этом эпическом времени. В первую очередь меня сейчас интересуют те взаимоотношения, в которые входят различные аспекты изображаемого и фактического времени между собой, временна́я структура былинного жанра.

---

[31] См.: Д. Лихачев, Эпическое время русских былин. — «Сборник в честь академика Б. Д. Грекова», М.—Л. 1952, стр. 55—63. «Социальные отношения» этой «эпической эпохи», формы государственности, отношения князя и богатыря, богатырей между собой, положение Руси относительно степи и пр. требуют своего дальнейшего внимательного изучения, как требуют своего изучения исторические представления эпоса в целом.

Итак, действие былин все происходит в прошлом, но не в неопределенном условном прошлом сказок, а в строго ограниченном идеализированном эпическом времени, в котором существуют особые социальные отношения, особый быт, особое государственное положение Руси, в котором господствуют особые условные мотивировки действий богатырей и врагов Руси, особые психологические законы и пр.

В этом эпическом времени может совершаться сколько угодно различных событий, всегда, в общем, кончающихся более или менее благополучно для страны. События былины, в отличие от событий сказок, воспринимаются как события русской истории, они отнесены к условной русской старине.

Время действия былин тем не менее замкнуто и замкнуто как бы двойной замкнутостью. Во-первых, замкнуто само эпическое время, которое занимает в русской истории как бы «островное положение» и не связано никакими переходами с остальной русской историей, и, во-вторых, замкнуто действие самой былины. Время в былине, как и в сказке, начинается с началом сюжета и заканчивается концом сюжета. По большей части конец былины — это конец подвига богатыря (за исключением былин об Илье Муромце и Соловье Разбойнике и Сухмане, где былина продолжается, чтобы выявить отношение к подвигу богатыря князя Владимира). Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы. Длительность событий, связанных с действиями богатыря, и есть сюжетная длительность былины. Никаких упоминаний о событиях, выходящих за пределы сюжетного развития, в былине не бывает.

Интересная характеристика художественного времени в эпопее дана М. Бахтиным в его недавней статье «Эпос и роман»: «Оно (эпическое время. — *Д. Л.*) отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее. Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпопеи как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенно-

сти, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не нуждается и не предполагает никакого продолжения. Временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и законченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость — замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого» [32].

При всей «абсолютной завершенности» эпического времени, оно завершено лишь формально, так как в идеологическом отношении эпическое время является временем русской старины, национально-героическим прошлым. Оно самостоятельная часть русской истории.

Формальная замкнутость эпического времени ведет к тому, что сюжет в нем по преимуществу один и время однонаправлено, «однолинейно».

В самом деле, когда время в произведении течет «открыто» и связано с историческим временем, тогда в произведении легко могут совмещаться несколько временных рядов и последовательность событий может переставляться (сперва может рассказываться более позднее событие, а потом более раннее). Ведь все перестановки и все временные ряды совершаются на фоне исторического времени. Читатель или слушатель легко может поэтому ориентироваться в реальной последовательности событий. События имеют некоторую прикрепленность к реальному времени; за последовательностью событий в произведении стоит последовательность историческая. Эта-то последняя и «освобождает» первую. Когда же время произведения замкнуто в самом себе, не связано с историческим временем, перестановки затруднены, затруднено восприятие разных линий сюжета.

Время в былинах, как и в других фольклорных жанрах, развивается только в одном направлении, оно не знает возвращений назад и забеганий вперед. Правда, в былине существует как бы и некоторое надвременно́е

---

[32] М. Бахтин, Эпос и роман (о методологии исследования романа). — «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 104.

сознание, позволяющее слушателям угадывать, что все кончится благополучно, что герой победит и т. д., но это не мешает основной «однолинейности» развития действия.

Даже в сводных былинах, состоящих из многих вполне самостоятельных эпизодов, замкнутых и независимых друг от друга, эти самостоятельные эпизоды не нарушают однолинейного течения изображаемого времени действия былины: эпизоды никогда не возвращают героя назад. Замечательный исследователь поэтики русской былины А. П. Скафтымов отметил обычай сказителей начинать рассказ о любом подвиге Ильи Муромца «с первого пункта его богатырской карьеры» — исцеления его странником [33]. В сводных былинах сюжеты располагаются в строго хронологической последовательности — там, конечно, где как-то можно установить эту последовательность. Иногда даже сюжет может разрывать другой сюжет, если это необходимо для временно́й последовательности. Так, например, былины, рассказывающие об освобождении Ильей города (Себежа, Кидоша, Чернигова и пр.), говорят обычно о трудности дороги, и сюда иногда вставляется рассказ о победе Ильи Муромца над Соловьем, живо рисующий как раз именно эту трудность пути.

Последовательность развития действия былин подчеркивается частыми указаниями на время:

Три годы Добрынюшка стольничал,
А три годы Никитич приворотничал.
Он стольничал, чашничал девять лет,
На десятый год погулять захотел [34].

Былина о Волхе Всеславьевиче в передаче сборника Кирши Данилова начинается с того момента, как его мать «понос понесла», продолжается рассказом о его рождении и затем отмечает в последующем все этапы его воспитания:

А и будет Вольх в полтора часа...

А и будет Вольх семи годов...

А и будет Вол⟨ь⟩х десяти годов...

---

[33] См.: А. П. Скафтымов, Поэтика и генезис былин. Очерки, Москва — Саратов, 1924, стр. 71. (Далее: Скафтымов.)

[34] «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов, М.—Л. 1958, стр. 52 (былина «Три года Добрынюшка стольничал»). (Далее: Кирша Данилов.)

А и будет Вольх во двенадцать лет...

Сам он Вольх в пятнадцать лет...[35]

Подчеркивается последовательность времени действия и обычной формулой «втапоры»: «Втапоры князь весел стал», «втапоры ево князь спрашивает», «втапоры Иван и жене своей сказал», «втапоры Иван Годинович поехал ко стольному городу Киеву», «втапоры княгиня с князем заспоровалась» и т. д.

Однолинейно развивающееся время былины течет неровно, то замедляясь, то убыстряясь. Едет герой на врага и сразу же оказывается в сражении с ним; напротив, седлание коня, богатырская «поездочка», стреляние из лука совершаются медленно. Даже получение письма отнимает много времени:

Дмитрей-гость распечатывает и рассматривает,
Просматривает и прочитывает[36].

Это происходит вследствие все того же «принципа относительности», о котором мы говорили ранее: время былины согласуется с «плотностью событий» и с их характером. Есть определенная закономерность в отношениях между характером изображаемого и временем, которое оно занимает в повествовании, закономерность, которая требует еще своего обстоятельного исследования. Вместе с тем свои закономерности имеют и перерывы во времени. Сюжетное развитие былины прерывается, причем в целом эти разрывы значительно крупнее, чем в сказке. Если в сказке эпизоды совершаются «через день», «на следующее утро» и пр., то «шаг былины» шире: действие прерывается на год, на три года, на тридцать три года. Время в былине течет медленнее. Сюжет развивается дольше. Перед нами история, а не рассказ. При нашествии Калина царя Илья Муромец отсиживает в погребах «ровно три года»; действие других былин замедляется иногда настолько, что новая обычная отлучка богатыря занимает «ровно тридцать лет и три года».

Неровность течения времени в былине в значительной степени объясняется концентрацией действия в богатыре. Богатырь — сила, он активен, он сражается, он властвует

---

[35] Кирша Данилов, стр. 39—40 (былина «Вольх Всеславьевич»).

[36] Там же, стр. 98 (былина «Иван Гаденович»).

над событиями, он же движет время. Художественное время былины зависит от богатыря, от его активности в сюжете. Свойственная былине тенденция «наибольшего выделения героя»[37] распространяется и на художественное время былины.

Неровность течения времени в былине — это неровность действий богатыря. Время движется богатырским подвигом. Богатырь как бы толкает время, движет его рывками, напряжением силы.

Подвиг богатыря быстр, его победа почти мгновенна, только при поражении (былина о гибели богатырей) или когда богатырь неправ, сражение длится долго.

В былине очень част эффект внезапности, неожиданности. Этот эффект неожиданности эстетически подготовляется грозными предвестиями, предсказаниями, предупреждениями. Но «беда неминучая» часто не свершается. Не свершаются предсказания Илье Муромцу о Соловье Разбойнике, Добрыне Никитичу — о трех дорогах, каждая из которых ведет к гибели. Богатырь преодолевает предсказания. Он выше рока, судьбы, мрачных предвестий.

В отдельных случаях, как мы видели, былина подчеркивает длительность того или иного конкретного действия, события, эпизода. Эта длительность нужна для изобразительности, а изобразительность былины, как и изобразительность сказки, связана со стремлением условно приравнять время исполнения былины ко времени действия в ней. Но это приравнивание, как и в сказке, идет не по всему фронту изображаемого времени, а только в тех эпизодах, где былина стремится достигнуть наибольшей изобразительности, создать иллюзию совершаемого.

В этих эпизодах, где былина стремится к наибольшей изобразительности, время действия почти совпадает со временем исполнения. Это эпизоды седлания коня, стреляния из лука. Есть эпизоды, в которых длительность действия если и не приравнивается к длительности исполнения, то значительно замедляется: приезд богатыря в Киев, прибытие корабля с богатырем, диалог богатыря с противником, сцены на пиру и пр. Тормозится время описанием силы богатыря и силы его врага, описанием учтивости богатыря, предостережений богатырю и т. д. Все это необходимо для того, чтобы исполнение былины

---

[37] Скафтымов, стр. 60.

сопроводить как бы показом ее действия, усилить в ней игровую сторону. Но важно отметить, что время былины течет медленно там, где и сам богатырь действует медленно, где он проявляет степенную, медлительную учтивость, где он только играет силой, отдыхает, седлает или расседлывает коня, разговаривает и пр.

Продолжительность того или иного эпизода не только передается длительностью исполнения, — она изображается с помощью грамматических и лексических форм, указывающих на длительность действия.

Лексические и грамматические формы глаголов подчеркивают длительность совершающихся событий: не «вывел», а «выводил», не «написал», а «писал», не «сказал», а «говорил», не «ответил», а «отвечал», не «сел», а «садился», не «взял», а «брал» и т. д.[38]

Как есён сокóл вон *вылетывал*,
Как бы белой кречет вон *выпархивал*, —
*Выезжал* удача добрый молодец[39].

Якори *метали* во быстрой Днепр,
Сходни *бросали* на крут красен бережек,
*Выходил* Соловей со дружиною[40].

*Отмыкал* окован сундук,
*Вынимал* денег сто рублев[41].

И *брал* Илья же брагу да единóй рукой,
*Выпивал* же он да за едúной дух.
И тут *говорили-то* калики перехожия[42].

Особенно способствует отождествлению времени действия с временем исполнения данного эпизода настоящее время. Здесь игровая изобразительность исполнителя былины достигает особенной выразительности:

От сна Алеша *пробуждается*,
*Встает* рано-ранешенько,

---

[38] Я не ссылаюсь здесь на многочисленные работы по языку былин, так как все они рассматривают формы языка былин вне связи с вопросами поэтики. Необходимы также работы, которые исследовали бы язык фольклора в связи с поэтикой фольклора.

[39] *Кирша Данилов*, стр. 22 (былина «Дюк Степанович»).

[40] Там же, стр. 15 (былина «Про Соловья Будимировича»).

[41] Там же, стр. 18 (былина «Про гостя Терентиша»).

[42] «Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи)». Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов, М.—Л. 1961, стр. 258 (былина «Про Илью Муромца, как он был, жил и родился»).

Утрен⟨н⟩ей зарею умывается,
Белаю ширинкою утирается,
На восток он, Алеша, богу молится[43].

Костя Никитич корму держит,
Маленький Потаня на носу стоит,
А Василе-ёт по кораблю похаживает,
Таковы слова поговаривает[44].

[Соловей Будимирович] идет во гридню во светлую,
Как бы на́ пету двери отворялися,
Идет во гридню купав молодец,
Молодой Соловей сын Будимерович,
Спасову образу молится,
Владимеру-князю кланеется,
Княгине Апрексевной на особицу
И подносит князю свое дороги подарочки[45].

Те эпизоды в былине, где действие совершается быстро, переданы в грамматическом прошедшем времени, а те, где оно замедлено, — в настоящем. Едет богатырь на коне — и описание этой поездки дано в прошедшем времени, сходит с коня — в настоящем. Совершает богатырь грубый поступок — время прошедшее; проявляет богатырь степе́нную вежливость — настоящее время.

Скоро Иван на двор прибежал,
И приходит он во светлу гридню
Ко великому князю Владимеру,
Спасову образу молится,
А Владимиру-князю кланяется[46].

Связь настоящего времени в былинах с игровыми моментами особенно ясно сказывалась в исполнении былин сказительницей Кривополеновой, изображавшей в этих случаях жестами отдельные эпизоды.

Характерны для былин глаголы, означающие как бы невыполненность действия до конца: «похаживает», «поговаривает», «плавает-поплавает», «поныривает». Своею незавершенностью действия, его «неполной силой» они позволяют подчеркивать длительность и тем самым игровой характер исполнения.

Наиболее часто настоящее время встречается там, где

---

[43] Кирша Данилов, стр. 127 (былина «Алеша Попович»).
[44] Там же, стр. 117 (былина «Василей Буслаев молиться ездил»).
[45] Там же, стр. 11 (былина «Про Соловья Будимировича»).
[46] Там же, стр. 98 (былина «Иван Гаденович»).

надо особенно подчеркнуть медленность совершающегося действия:

А и едут неделю сбряду,
А и едут уже другую[47].

Он дерется-бьется день до вечера[48].

А и едет уж сутки другие,
В четвертые сутки след дошел[49].

День-то за день как птица летит,
Неделя за неделю как дождь дожжит,
Год-то за год быв трава ростет[50].

Владимир-князь распотешился,
По светлой гридне похаживает,
Таковы слова поговаривает[51].

*

На примере былин и сказок видно, что фольклор стремится уменьшить или даже уничтожить различие между субъективным временем, в котором живут персонажи, и объективной значимостью времени. Время рассказа и время рассказываемого почти отождествляются или сближаются. Это стремление отождествить время рассказа с временем рассказываемого проявляется в замедлениях при описании медленно разворачивающихся событий, в склонности к полному, развернутому воспроизведению диалогической речи, в попытках повторять рассказ во всех подробностях, когда мы имеем дело с повторами событий и т. д. Наконец, это же явление обнаруживается и тогда, когда мы рассматриваем стремление фольклора отождествить исполнителя и лирического героя, автора и исполнителя.

«Однолинейность» в развитии действия, отсутствие забеганий вперед и возвращений назад находятся в фольклоре в связи с отсутствием в нем автора.

Автора в фольклорном произведении нет не только потому, что сведения о нем, если он и был, утрачены, но и потому, что он выпадает из самой поэтики фольклора; он не нужен с точки зрения структуры произведения.

---

[47] Кирша Данилов, стр. 123 (былина «Василей Буслаев молиться ездил»).

[48] Там же, стр. 66 (былина «Про Василья Буслаева»).

[49] Там же, стр. 74 (былина «О женитьбе князя Владимира»).

[50] «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом», т. 1, М.—Л. 1949, № 38, стр. 23, 33, 65 и др.

[51] Кирша Данилов, стр. 48 (былина «Иван Гостиной сын»).

В фольклорных произведениях может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но в нем нет автора, сочинителя как элемента самой художественной структуры произведения. Если нет автора, то нет и авторского времени — столь необходимого компонента произведения литературы. А если нет времени рассказчика как особой временной позиции, с которой ведется рассказ, то нет возможности открыто забегать вперед или возвращаться к старому. К будущему в фольклоре обращаются только в порядке «предчувствия», то есть не отрываясь от настоящего, а к прошлому — только в порядке воспоминания и напоминания. Остановка во времени — веха, которая представляет собой тот момент, из которого ведется рассказ, — могла бы служить для привязи, необходимой, чтобы маневрировать в рассказе со временем без опасности потерять сюжетную связь. Без автора нет возможности смотреть на время действия из какой-то определенной временнóй точки. Иначе говоря, в фольклоре нет временнóй перспективы, определяемой личностью автора, — так же точно, как в средневековом искусстве нет пространственной перспективы, определяемой положением неподвижного глаза художника, наблюдающего за натурой. И тут и там отсутствие перспективы определяется отсутствием личности творца, как бы находящегося в тесном и стабильном слиянии со своим произведением.

Творение, свободное от творца, пытается жить самостоятельной жизнью. Народное творчество как бы верит в возможность повторяемости действия в самом повествовании. Слушатели былины верят в действительность героев, в действительность действия, ждут возможности иного исхода при повторном исполнении былины, как те мальчики, которые по многу раз ходили смотреть кинофильм «Чапаев» в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывет и не утонет.

В связи со всем сказанным особенно важно рассмотреть вопрос о народной импровизации. Для этого обратимся к тому жанру фольклора, где импровизация является самой его сутью — к причитаниям.

### ОБРЯДОВОЕ ВРЕМЯ ПРИЧИТАНИЙ

Художественное время обрядовой поэзии — время настоящее. Обрядовая поэзия сопровождает обряд, «оформляет» обряд, комментирует обряд, является частью

обряда. Обряд может быть связан с воспоминаниями о прошлом (например, обряд похоронный, связанный с воспоминаниями о покойном, о его жизни), с мыслями о будущем (например, различные весенние обряды, пронизанные заботой о будущем урожае), но основное в обряде — это то, что совершается сейчас, в присутствии многих людей, по поводу события, хотя бы даже и совершившегося в прошлом, как, например, смерть, но последствиями своими вошедшего в настоящий момент.

С этим господством настоящего времени в обрядовой поэзии связана ее импровизационность.

Проанализируем характер настоящего времени в обрядовой поэзии на примере жанра причитаний.

Изображая и комментируя настоящее, обрядовая поэзия не может иметь устойчивые тексты в той же мере, как остальные жанры фольклора[52]. Устойчивый текст существует лишь в той мере, в какой устойчив сам обряд. Устойчив текст в отношении тех событий, которые в большей мере лишены индивидуальных отклонений. Свадьба дает меньше поводов для импровизации, чем смерть. Смерть «разнообразна», она требует каждый раз нового текста. То же можно сказать и в отношении других горестных событий человеческой жизни.

Поэтому причитания по умершему, как и любые другие причитания, наиболее импровизационны, теснее всего связаны своим текстом с настоящим, со всеми изменениями действительности.

Причеть не только ведется в художественном настоящем времени, но и отражает настоящее время действительности. Это настоящее время не условно-художественное, а реальное. Это не иллюзия настоящего времени, а действительность. Она обычно посвящена событиям, происходящим тут же. Это возможно благодаря импровизационности причети. Импровизация в данном случае — мост между искусством и действительностью.

---

[52] В своей работе «Традиция и импровизация в народном творчестве» (VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, изд-во «Наука», М. 1964) П. Г. Богатырев рассматривает обрядовую поэзию как одну из наиболее традиционных. На самом деле традиционность определяется связью текста с действительностью в момент исполнения. Она очень сильна в обрядовой поэзии, но только там, где традиционен самый обряд, «действо». Текст импровизируется (разумеется, в рамках традиций), когда действительность, оформляемая обрядом, уклоняется от «нормы».

В исследовательской литературе отмечалось уже, что причеть невозможно точно повторить. Если собиратель просит плакальщицу воспроизвести плач, который она исполняла некоторое время назад, то точного воспроизведения не получается. Изменяется даже жанр плача. Например, повторенный плач похоронный становится плачем поминальным.

К. В. Чистов пишет по поводу повторенного «плача при проводе солдата», специально исполнявшегося для записи: «Характерно, что в этом тексте даются далеко не только «плачи при проводах», но и «плачи» до прихода солдата на побывку и во время его прихода, рассказ солдата о солдатчине, о его пути домой, о его встрече с родными, и только заключительные строки действительно относятся к проводам солдата с побывки»[53]. «Это — сказ о солдатской жизни, выросший из причитаний в условиях исполнения вне обряда»[54].

К. В. Чистов пишет об изменении характера причитаний при их повторении для записи: «При внимательном анализе записей причитаний вскрывается их значительное отличие от записей былин, сказок, песен и ряда других жанров народного поэтического творчества. Исполнение сказок, былин и песен для записи, при известном опыте собирателя, может ничем не отличаться от обычного исполнения в естественных условиях, так как текст былин, сказок, песен относительно устойчив и легко повторим, а само исполнение с большей или меньшей ясностью (в зависимости от жанра) осознается искусством. Поэтому тексты былин, сказок, песен и т. д., которые мы находим в соответствующих сборниках, несомненно являются воспроизведением действительно бытующих или бытовавших текстов в самом буквальном смысле этого слова. Традиция же причитывания, несмотря на то что она непрерывно рождала значительные идеологические и художественные ценности, являлась традицией, стоящей на грани быта и искусства и ставившей перед собой не осознанно-эстетические, а бытовые, ритуально-обрядовые цели (оплакать покойника, рекрута, невесту). «Естественное» исполнение причитания возникает по совершенно определенному поводу и имеет специфическую эмоцио-

---

[53] К. В. Чистов, Народная поэтесса И. А. Федосова. Очерк жизни и творчества, Петрозаводск, 1955, стр. 264.

[54] Там же, стр. 265.

нальную атмосферу, неповторимую не только в условиях записи, но и при следующем причитании. Поэтому и текст причитаний принципиально неповторим. Даже если иметь в виду только общие формулы, выработанные традицией и ставшие ритуально-обязательными, то и в таком случае следует признать, что при каждом новом исполнении рождаются, по существу — импровизируются, индивидуальные и неповторимые сочетания привычных ритуально-обязательных элементов, новые оттенки и черточки, вызванные конкретными очертаниями легшего в их основу факта. Отсюда прямо следует, что вне проводов рекрута немыслимо исполнение рекрутского причитания, вне похорон — похоронного причитания и т. д.»[55].

Итак, плач — это произведение о происходящем, его время — настоящее: настоящее художественное и настоящее реальное. Изображается то, что происходит. Вернее, это не изображение происходящего, а эмоциональный отклик на него. Но в плаче есть и рассказ: рассказ о том, как случилось то, что происходит и что произойдет в будущем в результате случившегося. Но это прошлое и это будущее подчинены живому настоящему. Настоящее — следствие прошлого, и будущее — результат настоящего. Можно даже сказать, что прошлое и будущее играют в плаче очень большую роль, ибо, только сопровождая настоящее, ничего не рассказывая о прошлом и не думая о будущем, можно до крайности обеднить настоящее.

«Федосова, — пишет К. В. Чистов, — стремится рассказать о событиях, предшествующих смерти и характерных для взаимоотношений основных „действующих лиц“»[56]. Она повествует о «предыстории» события, которое сейчас на глазах у всех.

Характерно, что, явившись по приглашению плакать, Федосова расспрашивала и разузнавала о событиях, знакомилась с обстановкой, с участниками. Отсюда отсутствие вымысла, вымышленного. Обобщение в плаче — это обобщение единичного факта, не искаженного в передаче.

«Нельзя не обратить внимания на то, что Федосова, согласно воспоминаниям В. В. Богданова, — пишет К. В. Чистов, — перед импровизацией расспрашивала обо

---

[55] К. В. Чистов, Народная поэтесса И. А. Федосова..., стр. 260—261.

[56] Там же, стр. 268.

всех или по крайней мере многих обстоятельствах происшествия, даже о тех, которые ей явно не могли понадобиться для текста. Узнав (с ее точки зрения) все, она отобрала необходимое для художественной лепки образа. По-видимому, совершенно так же она поступала и при импровизациях у себя в деревне»[57].

Отклик на события настоящего выражается в плачах и интонационно. Плачи Федосовой, как отмечает К. В. Чистов[58], наполнены восклицательными и вопросительными конструкциями. И здесь дело не только в том, что эти конструкции делают плачи более эмоциональными, а в том, что это наиболее простой способ реагировать на настоящее, о котором плакальщица мало что может рассказать присутствующим родственникам и соседям.

Приведу примеры из современных плачей не профессиональных плакальщиц, а простых крестьянок. В плаче они часто рассказывают о всей своей жизни но рассказы эти не эпичны, а лиричны — говорится по существу о настоящем: бедствия прошлого иллюстрируют беспросветность настоящего. Это по существу описание рока, судьбы, тяготеющей над плачущей и в настоящем.

Уж я долго жила до поры-времячка,
Молоду пору да зеленó время,
Прокатилася да пора-времячко,
Мне не год, не два да, бедна, пять годов,
Много повылила да горячих слез,
Я состарила да лицо белое.
Я за ту пору да еще времячко
Дождала свою да ладу милую,
Тогда была да рада-вéсела,
Я тó, горе, в уме да думала,
Что не бросит меня да чадо милое,
В середи веку да молоду пору.
Он ведь бросил меня, бедну злосчастную,
Я жена стала ему немилая,
И семья стала да нелюбимая,
Я тут реки лила горячи слезы.
Тут прибрала меня гора высокая,
Затем кормилица мати родимая.
Уж и одно наше солнце красное,
Я опять, горе бедна, кинулась,
За друга сына да за отцовского,
За удалого да добра молодца.
Мы сошлись, бедны злосчастные,
Со другой да ладой милоей,

[57] К. В. Чистов, Народная поэтесса И. А. Федосова..., стр. 283.

[58] Там же, стр. 306—307.

Со другой своей да думой крепкоей,
Хошь не с венчальной, не обручальноей[59].

Я не продолжаю цитирования: плач весь посвящен описанию судьбы-доли плачущей.

Настоящее в причитаниях связано и с думами о будущем:

Охти мнешенько да мне тошнехонько,
Я скоро ли дождуся того времячка,
Что дождусь своего дитя сердечного,
Догляжусь ли я до чада милого,
Скоро ли зайдет ко мне, бедной злосчастноей,
Он взвеселит мое да бело лицо,
Он обрадует да ретиво сердце[60].

Эти думы о будущем приобретают иногда формы вещего сна:

По сегодняшней да темной ноченьке
Мне приснилося, бедной злосчастноей,
Я со крутой горы будто спустилася,
Я ото сна скоро да пробудилася,
Зашло ко мне да красно солнышко,
Открываются да широки двери,
Во дверях вижу дитю сердечного,
Мое приехало да младо дитятко.
Я не помню тут, бедна злосчастная,
Как вставала я да со постелюшки,
Как бросалася к нему да на белы руки,
Целовала его уста сахáрные,
Я не помню, как была радёхонька,
Я не помню, как была веселёхонька,
Сегодня светлее был всех да светлый дéнечек,
Жарчéй пекло да красно солнышко[61].

Выражаются в причитаниях и мечты:

Как бы были у меня крылышки гусиные,
Облетела бы я всю да безродную сторонушку.
Я бы все эти лесушка дремучие,
Я бы все эти да горушки высокие,
Я бы все эти озерышки круглодонные,
Я бы все эти морюшка глубокие,
Я бы все эти города да незнакомые,
Разыскала бы да детушек сердечныих,
Я бы все их братские могилушки,
Распустила бы унылый жалкий голосок

---

[59] «Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой», М.—Л. 1962, стр. 47—48.
[60] Там же, стр. 66.
[61] Там же.

Я по этым городам да незнакомыим,
Я повыспросила бы у милых своих детушек,
Как с победным белым светом они расставалися,
Свою молодость победну погубили[62].

Особое значение в причитаниях имеют «вневременные» мотивы: описания доли-судьбы, описания горя, смерти, разлуки — самих по себе, как некоторых явлений, стоящих над жизнью и над временем.

Вот, например, описание разлуки с умершим, своеобразная философия смерти:

Из белых рук я тебя уро́нила,
Из мутных очей да поте́ряла,
Недалеко я тебя спрово́дила,
Неглубоко я тебя зако́пала.
Из той пути, из той дорожечки
Ясным соколам да нету вылету,
Белым лебедям да нету выпуску.
Из матушки да из сырой земли,
Из сырой земли да земляна бугра
Ни пи́сьма не придут, ни грамотки,
Ни низки поклоны челобитные.
Не сыскать да не проведати
Мне в кружках да в красных девушках,
Ни в толпах да добрых молодцах,
Не состарил ты да молоду жену,
Не оставил детей ма́лыих[63].

С настоящим временем связана и благодарность, которую выражает плачущая умершей:

Уж ты ласкова да моя бабушка,
Ты бабушка моя Огафьюшка,
Агафьюшка моя Обрамовна,
Уж спасибо тебе да очи за́ очи,
Ты водилася да со мной, тешилась,
Ты с мала с того да со ребячества,
До четырех да годов долгиих,
Я в полном была да свете белоем,
Ты делала мне всякие игрушечки,
Игрушечки всякие, бабушечки...[64].

Но вот на что следует обратить особенное внимание, когда мы анализируем художественное время причитаний: рассказ о прошлом всегда ведется во временной последовательности событий. Часто он начинается с дет-

[62] «Русская народно-бытовая лирика...», стр. 232.
[63] Там же, стр. 77.
[64] Там же, стр. 74.

ства, потом постепенно и равномерно, не забегая вперед и не возвращаясь назад, доходит до главного события причети: до настоящего времени. Настоящее время следует за прошлым. Завершается причеть думами о будущем. Настоящее время — все, что случилось сейчас, что вызвало плач, — присутствует и в прошлом и в будущем, но тем не менее это присутствие, вернее — главенство настоящего художественного времени, не нарушает временну́ю последовательность. Замечательно, что если плакальщице (как, например, Федосовой) приходится плакать за других, она замыкает в свою временну́ю последовательность судьбу каждого из тех, за кого ей приходится плакать. Это не один плач, а как бы несколько плачей, несколько механически присоединяемых друг к другу монологических импровизаций, которые никак не прекращаются. Монологи никогда не переходят в диалог. Судьба человека замкнута в самой себе, строго индивидуальна, о ней рассказывается «самозабвенно».

К. В. Чистов пишет: «Так же, как в бытовой традиции, Федосова никогда не говорит от своего имени, от имени автора, она всегда говорит от имени одного из действующих лиц. Воплощаясь то в молодую вдову, то в ее дочь, потом в ее соседку — старую вдову, затем в кого-нибудь из родственников и затем снова в молодую вдову, она рассказывает о поступках, чувствах и взаимоотношениях всех действующих лиц, вне зависимости от того, получают ли они или не получают слово в этом непрерывном обмене монологами. При этом неверно было бы говорить о драматизации сюжетов Федосовой. Персонажи, в которых она воплощается, произносят именно монологи; они не спорят друг с другом, не отвечают друг другу, а самозабвенно высказывают свои чувства и мысли, рассказывают о своем отношении к чужим поступкам и чувствам, рассказывают обо всем, что каждую из них волнует, страстно оценивают происходящее, осмысливая его при помощи рассказов о прошлом и будущем... Сюжетные повествования и рождаются именно как составные части этих монологов. Так, рассказ обо всех событиях, предшествовавших смерти старосты, ведется от имени старостихи» [65].

---

[65] К. В. Чистов, Народная поэтесса И. А. Федосова..., стр. 288.

Современная лирика подчинена художественному времени — настоящему и при этом открытому. Она может вводить в свою лирическую ткань судьбы других людей, события своего времени. Лирическая импровизация (импровизационность в каком-то отношении характерна для лирики) может захватывать любые события, являться откликом на всю окружающую поэта действительность, дышать эпохой, воспроизводить «музыку своего времени», как это было, например, у Блока. В отличие от этого открытого времени современной лирики, от ее «историчности», художественное настоящее причети замкнуто. Причеть повествует об одной судьбе: судьбе одного человека или одной семьи. Подчиняя себе прошлое и будущее, художественное настоящее ведет свой лирический рассказ «однолинейно», в последовательности событий. Художественное настоящее причети есть настоящее, возвышающееся надо всем в судьбе человека или семьи.

Поэтому-то в причитаниях надо всем доминируют образы судьбы, судьбинушки, горя, доли, обиды. Все эти образы тесно связаны в причитаниях с проблемой времени. Судьба, доля и горе, выявляясь в прошлом и предносясь перед мысленным взором плакальщицы в будущем, являются выражениями надвременного настоящего — художественной доминанты причитаний.

С настоящим временем связаны и все остальные формы обрядовой поэзии, например заклинательные песни. «Аграрные песни-заклинания, исполнявшиеся в сочельник и под Новый год, обращались к определенному хозяину», — пишет Н. П. Колпакова[66]. Действительно, песни эти имели в виду вполне конкретные, единичные случаи, желали изобилия определенным хозяевам. Колядки сопровождались хождением молодежи по дворам, они заклинали урожай этого года, урожай этих хозяев и этих их полей. Песни, обращенные к весне — «веснянки», заклинали весну данного года. Песни жниц на сжатой ниве, которые пелись во время обрядов с последним снопом, имели в виду данный урожай.

Требования заклинательных песен к природе были требованиями данного момента. Они вызывались насущными нуждами данного конкретного человеческого коллектива. В них говорилось о приплоде скота, о приросте

---

[66] Н. П. Колпакова, Русская народная бытовая песня, М.—Л. 1962, стр. 34.

семьи, о богатстве, достатке, семейном счастье, в которых была нужда сейчас, в данный момент или в недалеком будущем. Это были требования определенных людей. Песни-заклинания обращались к конкретной, данной природе, оживляли ее, делали соучастницей своих интересов.

Н. П. Колпакова считает, что «исконная форма исполнения заклинаний аграрного типа всегда была связана с массовой театрализацией» [67]. И это, конечно, в известной мере верно. Заклинательные песни разыгрывались в некотором обряде. Но эта театральная игра изображала не прошлое, а театрализовала настоящее. В этой игре-обряде не было зрителей, были только участники.

Как бы ни были традиционны формы заклинаний-песен, каждое новое их исполнение было своего рода импровизацией, даже если в тексте ничего не менялось. Импровизация заключалась в применении старого текста к новым, вполне конкретным и единичным обстоятельствам настоящего.

### НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЗАМЕЧАНИЙ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ В ФОЛЬКЛОРЕ

Мы видели выше, что отдельные жанры фольклора резко разделены своим отношением к художественному времени. Мы рассмотрели только четыре главных жанра — лирическую песнь, сказку, былину и причитание. Эти четыре жанра наиболее резко отстоят друг от друга в отношении времени. Нерассмотренными остались исторические песни, духовные стихи, баллады, частушки и пр. Все же мы можем сделать некоторые выводы относительно изображения времени в фольклоре, учитывая, что нерассмотренные жанры со стороны художественного времени занимают промежуточное положение среди рассмотренных нами.

Художественное время основных жанров фольклорных произведений всегда замкнуто. Оно замкнуто даже в импровизациях плачей. Оно начинается с началом произведения и заканчивается в нем. В лирической песне, сказке и былине оно не определено строго в историческом времени. Благодаря замкнутости времени оно

---

[67] Н. П. Колпакова, Русская народная бытовая песня, стр. 35.

способно «повторяться» в исполнении. Каждое из фольклорных произведений перечисленных жанров стремится приблизить время событий ко времени исполнения. Это удается благодаря условности первого и искусственному продлению (в условных пределах) второго: замедлению повествования для передачи медленности рассказываемого.

В жанре плачей доминируют импровизация и художественное настоящее, тесно связанное с происходящими в момент исполнения событиями, но и это настоящее строго замкнуто. Плачущий целиком погружен в свою судьбу, судьбу семьи.

В произведениях фольклора мы уходим в «другой», условный мир, с условным временем протекания в нем событий. Этим фольклор резко отличается от произведений реалистического искусства, в котором время всегда «открыто» и переходит за границами сюжета в единый поток исторического времени.

Когда время произведения течет «открыто» и связано с историческим временем, в произведении легко могут совмещаться несколько временных рядов и последовательность событий может переставливаться. Ведь перестановки совершаются в этом случае на фоне исторического времени. Читатель или слушатель легко может поэтому ориентироваться в реальной последовательности событий, восстанавливать эту последовательность. События имеют как бы некоторую прикрепленность. За последовательностью событий в произведении стоит другая последовательность — историческая, реальная. Когда же время произведения замкнуто в самом себе, не связано с историческим временем, перестановки событий в произведении затруднены: читатель легко может потерять ориентировку.

Перестановкам в течение изображаемого времени мешает также сближение между временем произведения и временем исполнения произведения.

Сближение условного времени изображаемого с реальным временем исполнения произведения ведет к тому, что время фольклорных произведений никогда не отступает от своего единого, однонаправленного движения; рассказ сохраняет последовательность событий и не перебивается резкими отступлениями назад или забеганиями вперед. Затруднено в нем и параллельное развитие сюжетных линий с переходами от одной линии к другой.

Условность сюжетного времени (времени самих событий, о которых говорится в произведении) и тесная связь его с временем исполнения фольклорного произведения создает возможность иллюзии совершения действия в момент исполнения произведения и этим самым усиливает игровые моменты исполнения. Это своего рода фольклорный вариант драматического правила «единства времени».

Особенности времени фольклорного произведения связаны с тем, что исполнение его есть не только рассказ о событиях, но и изображение этих событий (или игровое участие в них — как в причитаниях и некоторых других жанрах обрядовой поэзии). Правда, изображаемые события чередуются с такими, о которых только упоминается (это прежде всего касается былины), но игровой момент исполнения от этого отнюдь не уменьшается, он носит как бы выборочный характер.

Итак, между изображением времени, исполнительством и поэтикой произведений в русском фольклоре имеется определенная связь: они находятся во взаимозависимости.

# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

## ЗАМКНУТОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Художественное время в древнерусской литературе резко отличается от художественного времени в литературе нового времени.

Субъективный аспект времени, при котором время кажется то текущим медленно, то бегущим быстро, то катящимся ровной волной, то двигающимся скачкообразно, прерывисто, не был еще открыт в средние века. Если в новой литературе время очень часто изображается таким, каким оно воспринимается действующими лицами произведения или представляется автору или авторской «замене» — лирическому герою, «образу повествователя» и пр., — то в литературе древнерусской автор стремится изобразить объективно существующее время, независимое от того или иного восприятия его. Время казалось существующим только в его объективной данности. Даже происходящее в настоящем воспринималось безотносительно к субъекту времени. Время для древнерусского автора не было явлением сознания человека. Соответственно в литературе древней Руси отсутствовали попытки создавать «настроение» повествования путем изменения темпов рассказа. Повествовательное время замедлялось или убыстрялось в зависимости от потребностей самого повествования. Так, например, когда повествователь стремился передать событие со всеми подробностями, повествование как бы замедлялось. Оно замедлялось в тех случаях, когда в действие вступал диалог, когда действующее лицо произносило монолог или когда этот монолог был «внутренним», когда это была молитва. Действие замедлялось почти до реального, когда требовалась картинность описания. Такие замедления в действии мы видели и в русских былинах — в сценах седлания коня богатырем, диалога богатыря с врагом, в сценах боя, в описаниях пира. Это время может быть определено как «художественный имперфект». В былинах этот художественный имперфект обычно совпадает с имперфектом грамматическим, в произведениях древнерусской литературы это совпадение художественного времени с грамматическим реже.

Именно потому, что темпы повествования в древнерусской литературе зависели в значительной мере от насыщенности самого повествования, а не от намерения писателя создать то или иное настроение, не от его стремления управлять временем в целях создания разнообразных художественных эффектов, проблема времени в древнерусской литературе привлекала внимание автора относительно меньше, чем в литературе новой. Художественное время не обладало той мерой независимости от сюжета, которая была необходима для его самостоятельного развития и которой оно стало обладать в новое время. Время было подчинено сюжету, не стояло над ним, представлялось поэтому значительно более объективным и эпичным, менее разнообразным и более связанным с историей, понимаемой, впрочем, значительно более узко, чем в новое время, — как смена событий, но не как изменение уклада жизни. Время в своем течении, казалось, захватывало в средние века гораздо более узкий круг явлений, чем оно захватывает в нашем сознании сейчас.

Время в средние века было сужено двояко: с одной стороны, выделением целого круга явлений в категорию «вечного» (этой категории мы еще коснемся в дальнейшем), а с другой стороны — отсутствием представлений об изменяемости целого ряда явлений. С одной стороны, существовали «вечные» явления в высоком, религиозном смысле этого слова — явления, отмеченные своим «соприкосновением мирам иным», с другой стороны — неизменяющимися во времени казались очень многие явления «низкой» жизни. Не изменялись в сознании древнерусских людей их бытовой уклад, экономический и социальный строй, общее устройство мира, техника, язык, искусство, даже наука и пр., и пр.

Следовательно, из общего течения времени было начисто изъято то, что относилось к сверхсознательной области единственно ценного с религиозной точки зрения «вечного», и то, что не осознавалось во времени, что казалось от века установленным, раз и навсегда созданным богом.

*

Такая суженность художественного времени не означала, однако, что и роль художественного времени в древнерусской литературе была также меньше, чем в литературе нового времени. Суженность следует рассматривать

не как бедность, а как «компактность». Эту компактность в пользовании художественным временем удобно показать на примере применения к художественному времени закона средневекового искусства — закона цельности изображения.

Что собой представляет этот закон цельности изображения? Он действует с одинаковой неукоснительностью как в древнерусском изобразительном искусстве, так и в древнерусской литературе. Древнерусский художник до XVII в. никогда не изобразит в своем произведении какой-либо существенный объект не полностью, частично. Изобразить дерево так, чтобы часть его оставалась за пределами изображения, невозможно для древнерусского художника. Поэтому он предпочтет сократить его размеры, но уместит его полностью. Лик человека или его фигура до пояса сверху (в ее «чистой», по средневековым представлениям, части) представляет собой известную цельность, и они поэтому могут быть изображены на иконе отдельно, но нельзя себе представить изображение человека или человеческого лика, срезанное рамкой иконы по вертикали или горизонтали. Объект изображения может быть представлен только целиком.

Средневековый художник стремился изобразить предмет во всей его данности. Он ставил человека фасно, чтобы были ясно видны обе его симметричные стороны: две руки, обе половины лица... Иллюзионистическое изображение человеческой фигуры в случайном повороте, в случайном положении и в случайных границах на ранних этапах развития древнерусского искусства не удовлетворяют художника. Громадным шагом вперед по пути к более точному изображению действительности было появление в XIV в. профильных изображений (не только дьявола, Иуды в «Последней вечери», второстепенных фигур) [1], изображений, передающих движение.

Средневековый художник стремился изобразить предмет развернутым во всех его существенных деталях. Крышка стола показывалась сверху, чтобы были видны все лежащие на нем предметы. Показывались по возможности все ножки стола. Художнику приходилось сокра-

---

[1] О профильных изображениях второстепенных фигур в византийском искусстве см.: O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1947, p. 8. О профильных изображениях в чешской средневековой миниатюре см.: A. Matějček, Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace goticke, Prague, 1926, str. 18.

щать размеры и число отдельных предметов, чтобы уместить их целиком. Так, например, здание на иконе могло быть и меньше и в рост человека. Листва на дереве изображалась не в виде общей кроны, а по отдельности каждый листок, и количество этих листков сокращалось иногда до двух-трех. Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком умещалось на изображении. Иное дело — живопись нового, «послевозрожденческого» времени, когда рама картины как бы выхватывала из мира только его часть, пусть самую важную, но отнюдь не замкнутую и не ограниченную в себе.

То же мы видим и в древнерусской литературе. Здесь также действует закон цельности изображения. В древнерусских литературных произведениях нет ничего, что выходило бы за пределы повествования, как в иконах нет ничего существенного, что выходило бы за пределы «ковчежца» иконы — ее рамки. В изложении отобрано только то, о чем может быть рассказано полностью, и это отобранное также «уменьшено» — схематизировано и уплотнено. Древнерусские писатели рассказывают об историческом факте лишь то, что считают главным, согласно своим дидактическим критериям и представлениям о литературном этикете. Факт, о котором рассказывается, схематизируется в пределах, необходимых, чтобы лучше быть воспринятым читателем, лучше запомниться. Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем — как геральдический знак, эмблема описываемого объекта.

Древнее искусство в большей степени символизирует и сигнализирует, чем показывает и живописует. Некоторые события как бы заново инсценируются, драматизируются диалогами, домысливаются объяснениями. Все это делается для того, чтобы не оставить ничего за пределами повествования, сделать объект повествования абсолютно ясным. Объект повествования «замкнут», довлеет самому себе.

Художественное время в древнерусских литературных произведениях подчиняется тому же закону целостности изображения. О событии рассказывается от его начала и до конца. Читателю нет необходимости догадываться о том, что происходило за пределами повествования. Если рассказывается жизнь святого, то сперва говорится о его

рождении, затем о детстве, о начале его благочестия, приводятся главнейшие события его жизни (главнейшие — с точки зрения внутреннего и внешнего смысла его существования), потом говорится о смерти и посмертных чудесах. Если рассказывается о каком-либо историческом событии (например, о битве, о «хождении» в Святую землю и пр.), то рассказ также начинается с самого зарождения события и заканчивается его концом: начало события есть и начало рассказа, конец события — конец повествования. Если в «хождении» ничего не говорится о сборах в путешествие или о всех перипетиях пути, то только потому, что все это считалось недостойным внимания, — следовательно, средневековый паломник видел смысл повествования не в самом путешествии, а в описании виденного. Если в хронографе или палее рассказывается всемирная история, она начинается «от Адама» или от Вавилонского столпотворения, от которого вели, по средневековым представлениям, свое происхождение отдельные народы. Закон цельности изображения в древнерусской литературе приводит к тому, что художественное время не только имеет свой конец и начало, но и известного рода замкнутость на всем своем протяжении. Событийный ряд как бы выделен из событийных рядов соседних, не связан с ними, хотя отдельные «мосты» к русской истории постоянно наводятся, нося характер внешних привязок.

Другое последствие закона цельности изображения — однонаправленность художественного времени. Повествование никогда не возвращается назад и не забегает вперед. В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременный смысл событий. Эти обращения к будущему, по представлениям средневековых писателей, заложены в самой действительности: приметы и предзнаменования имели место, по этим представлениям, на самом деле, изначала была известна и предопределена судьба каждого. Такого рода обращения к будущему нельзя, следовательно, рассматривать как нарушения однонаправленности повествования, в целом не знающего передвижек во времени. Повествователь следует за событиями, не нарушая их реальной последовательности

Закон цельности изображения замедлял развитие действия, придавал ему эпическое спокойствие в развитии. Речи действующих лиц должны были подробно и полно выразить основное отношение их к событиям, вскрыть смысл этих событий. Поэтому речи приобретали также самодовлеющее значение. Действующие лица говорили с обстоятельностью, невозможной в некоторых положениях; язычники цитировали псалмы и говорили о своей неправедности, грешники свидетельствовали о своей греховности. В сербской «Александрии» персидский царь Дарий, умирая, произносит длинные речи, в которых обстоятельно заявляет о своем отношении к смерти и объявляет, что он нисходит в преисподнюю. В «Киево-Печерском патерике» рассказывается о смерти Евстратия: Евстратий был распят в плену; на кресте Евстратий, несмотря на жестокие муки, повествует о том, что означает для него смерть на кресте, подобная смерти Христа, и приводит в доказательство своей мысли цитаты из Библии. Все эти смерти театральны, длительны, развернуто представлены во всех деталях своего извечного смысла.

Всякое литературное произведение развертывается во времени. Читая произведение, мы движемся от его начала к его концу. Это одна из характерных черт литературного произведения вообще, его восприятия читателем [2]. Однако это правило стоит на грани своего постоянного нарушения. Оно перебивается другим правилом: литературное произведение существует для читателя одновременно как единое целое. В какой бы точке произведения ни находилось в данный конкретный момент внимание читающего, последний помнит все, что он прочел раньше, и сам, помимо воли автора, стремится предугадать дальнейшее. Когда процесс чтения закончен, только тогда перед ним произведение выступает в его целом. Повторные чтения закрепляют художественное восприятие произведения как единого целого.

Следовательно, наряду со своим существованием во времени литературное произведение обладает еще вневременным бытием. Это вневременное бытие было особенно интенсивным в произведениях древнерусской литературы. Интерес интриги, обусловленный по преимуществу восприятием литературного произведения во времени,

---

[2] См.: Р. Ингарден, Исследования по эстетике, М. 1962, стр. 22.

был в ней представлен слабо. Литературные произведения были рассчитаны в гораздо большей степени на многократное чтение, подобно тому как на многократное повторение в чтении или в произнесении были рассчитаны молитвы. Молитвы твердились наизусть и пелись. Богослужение повторялось в известные дни и часы. Небольшой репертуар чтения средневекового книжника не случайно в четьих минеях и в прологах располагался по дням годового круга. Чтение приближалось к исполнению обряда, часто непосредственно переходило в обряд, замыкалось в пределах дня, недели, года. От этого вневременное начало выступало в древнерусских произведениях особенно сильно: не только в произведениях церковных, связанных с ритуалом, но и в произведениях светских, исторических.

Все описанное выше касалось отнюдь не всей древнерусской письменности. Только литературные произведения в собственном смысле этого слова отличались замкнутостью времени и подчинялись закону цельности изображения. Но и в них очень рано начали сказываться отдельные нарушения того и другого. Эти нарушения вошли в литературу с принципом анфиладности построения.

Замкнутость сюжетного времени очень рано начала нарушаться в связи с распространенностью в древнерусской литературе компиляций, сводов, соединения и нанизывания сюжетов — иногда чисто механического. Произведения часто механически соединялись друг с другом, как соединялись в одну анфиладу отдельные помещения [3]. В предисловии к житию святого могут содержаться уже сведения о некоторых значительнейших событиях его жизни. В заключительной похвале могут быть повторены многие из фактов, уже рассказанных в житии. Предисловие, житие, похвала святому, описание его посмертных чудес, службы святому — это все разножанровые произведения, анфиладно соединенные и объединенные личностью самого святого. Каждое из этих произведений, входя в единое более крупное целое, по-своему закончено, законченным характером отличается и художественное время каждого из этих произведений. Анфиладным способом построены летописи, хронографы, патерики,

---

[3] Об анфиладном принципе построения компилятивных произведений см.: Д. Лихачев, Принцип ансамбля в древнерусской эстетике. — Сб. «Культура древней Руси», М. 1966, стр. 118—120.

четьи минеи, палеи, наконец даже некоторые сборники неопределенного состава. И в любом из этих крупных произведений объединенные им более мелкие произведения обладают каждое своим законченным временем. Но события в них могут повторяться. В этом состоит первый прорыв в замкнутости времени литературных произведений древней Руси.

В этом отличие времени древнерусских литературных произведений от эпического времени фольклора, не знающего этого анфиладного построения.

Идеально законченные и замкнутые во времени эпические произведения фольклора подчинены сюжетному времени: время начинается с началом сюжета и заканчивается им. Древнерусские же литературные произведения имеют уже представление об историческом времени, не заканчивающемся с сюжетом, вечно продолжающемся в настоящем, и поэтому в древнерусской литературе постоянно стремление наращивать сюжеты их продолжениями. Поэтому второй прорыв замкнутости художественного времени, совершенный в древнерусской литературе, — это прорыв в настоящее. Житие святого наращивается повествованиями о посмертных «чудесах». Летопись и хронограф наращиваются рассказами о последующих событиях. Создается цепь повествований, цепь сообщений и сведений, вытянутых в одну линию, передающих эстафету времени по одному прямому направлению.

### ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ

Литературный жанр, впервые вступивший в резкий конфликт с замкнутостью сюжетного времени, — летопись.

Время в летописи не едино. В разных летописях, в различных частях летописей на протяжении их многовекового существования отражены многообразные системы времени. Русские летописи — грандиозная арена борьбы в основном двух диаметрально противоположных представлений о времени: одного — старого, дописьменного, эпического, разорванного на отдельные временные ряды, и другого — более нового, более сложного, объединяющего все происходящее в некое историческое единство и развивающегося под влиянием новых представлений о русской и мировой истории, появившихся с образованием

единого русского государства, осознающего свое место в мировой истории, среди стран мира.

Эпическое время соединяется с этим более новым, «историческим» представлением о времени примерно так же, как в феодальном обществе соединяются пережитки старых общественных формаций с новой — феодальной, как сохраняются в феодальном хозяйстве элементы натурального — общинно-патриархального.

Эпическое время и время в новых исторических представлениях находятся в летописи в неустанной борьбе, длящейся несколько столетий. Только в XVI в. определяются явственные признаки победы нового сознания времени как единого потока, захватывающего всю Русскую землю и всю мировую историю.

Остановимся на двух типах представлений о времени и на борьбе между ними несколько подробнее.

*

Наиболее древние представления о времени, засвидетельствованные русским языком, не были в той мере эгоцентричны, как эгоцентричны наши современные представления. Сейчас мы представляем будущее впереди себя, прошлое позади себя, настоящее где-то рядом с собой, как бы окружающим нас. В древней же Руси время казалось существующим независимо от нас. Летописцы говорили о «передних» князьях — о князьях далекого прошлого. Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. «Задние» события были событиями настоящего или будущего. «Заднее» — это наследство, остающееся от умершего, это то «последнее», что связывало его с нами. «Передняя слава» — это слава отдаленного прошлого, «первых» времен, «задняя же слава» — это слава последних деяний[4]. Такое представление о «переднем» и «заднем» было возможно потому, что время не было ориентировано на воспринимающего это время субъекта. Его мыслили как объективно и независимо существующее.

Временной поток не был при этом един, было множество временных, причинно-следственных рядов, и в каж-

---

[4] Курьезно, что М. Гюйо («Происхождение идеи времени», СПб. 1899, стр. 39) считает, что будущее изначально, всегда рассматривалось как лежащее впереди человека, к чему он стремится, а прошлое — позади, от чего он ушел и к чему не возвращается.

дом ряду был свой «перед», свое начало, и свой конец, свой «задний» край. В какой-то мере эти древнейшие представления о времени отразились в художественном времени былин. Здесь также существовали замкнутые временные ряды, тесно связанные с сюжетом. Объединение времени разных былин в единое время и создание контаминированных былин, былинных сводов — явление сравнительно позднее.

В русских былинах время «однонаправлено». Мы это видели в главе о художественном времени фольклора. Действие былин никогда не возвращается вспять. Рассказ былины как бы стремится воспроизвести последовательность, в которой события происходили в действительности. При этом в былине говорится только о том, что произошло или что изменилось, но не о том, что представляется неизменным. Поэтому чисто описательный момент, обращенный на статические явления, в былинах крайне незначителен. Былинное повествование избегает остановок, статических моментов, предпочитая действие. Рассказывается только о том, что непосредственно необходимо для понимания действия, но не действительности, — динамики, но не статики[5].

В разделе «Художественное время в фольклоре» мы видели уже, что эпическое время былин как бы замкнуто сюжетом. Линия времени развивается по преимуществу в пределах единого и обычно одного сюжета былины. Связь с историческим временем устанавливается через общее указание на эпоху: действие былины происходит в некоторой условной русской старине — при эпическом князе Владимире, в момент нашествия татар, в эпоху независимости Новгорода. Время, которое изображают былины, — это условная эпоха, находящаяся где-то в далеком прошлом и очень неточно связанная с современностью — безо всяких переходов. Эта эпическая эпоха — своеобразный «остров» во времени, в «старине». Этого эпического времени уже нет в исторических песнях XVI—XVII вв. Исторические песни отражают стадиально более новое историческое сознание. В них есть уже представление не только о старине, но и об истории, о ее движении. Замкнутость фольклорного времени начинает в них разрушаться. События в них имеют продолжение в современности.

---

[5] См.: А. П. Скафтымов, Поэтика и генезис былины. Очерки, Саратов, 1924, стр. 90.

Сравнительно с былевым эпосом и даже историческими песнями летопись знаменует собой более поздний стадиальный этап развития представлений об историческом времени. Летопись стадиально моложе былин и исторических песен. В летописи замкнутость времени разрушена еще сильнее, чем в исторических песнях.

В самом деле, летописец, с одной стороны, как бы стремится к замкнутости времени. Русская история (особенно в древнейших летописных сводах) имеет свое начало (а начало — это уже некоторый элемент ограниченности времени). Летописец ищет это начало то в призвании варягов, положивших основание княжеской династии, то в первом точно датированном событии, от которого мог начать изложение и «числа положить». Свое начало имеют истории княжеств и городов (впрочем, впоследствии они очень часто растворяют это начало в русской истории, с которой они связываются в своей вступительной части).

Однако, с другой стороны, имея четко выраженное начало, летописи часто не имеют конца, «концовки», так как конец как бы постоянно уничтожается наступающим на него настоящим, новыми событиями. Современность все нарастает и «убегает» от повествователя. Впрочем, повествование о родной стране, княжестве, городе стремится закончиться в летописи каким-либо значительным событием: смертью одного князя и вокняжением другого, победой, присоединением другого княжества, появлением нового митрополита, получением титула и т. д. Это заканчивающее собой летопись событие остается действенным в летописи только до той поры, пока оно действенно в самой действительности. Затем летописное повествование получает продолжение до нового рубежа, который некоторое время снова кажется окончательным. Инерция замкнутости времени сказывается и в летописи, несмотря на то что летопись в целом может рассматриваться как одно из самых «разомкнутых» произведений.

Летопись фиксирует лишь часть событий, создавая впечатление необъятности исторического движения. Летопись не замыкается в одном сюжете (например, в рассказе о войне или битве, биографии князя и т. п.). Тема повествования летописи — история княжества, русская история в ее целом. Но и русская история в летописи не замкнута, а связана своим началом с историей «всемирной» в ее средневековом понимании. Всемирная история

обычно предваряет собой в летописях русскую историю. В начале многих русских летописей идут сокращения из хроник и хронографов.

Вырывая из общего потока многочисленных событий то тот, то иной факт и фиксируя его в своих записях, летопись создает впечатление неохватного обилия событий человеческой истории, ее непостижимости, ее величия и богонаправляемости.

Однако летопись рассказывает не о той или иной стране, земле, княжестве и не о человечестве, не о народе, а только о том, что с данной страной и с данными людьми происходило. Она рассказывает даже не историю, а события этой истории. Многое остается за пределами летописного изложения, и это запредельное в летописи течение истории то так, то иначе дает себя знать читателю. Летописец как бы осознает непостижимость всего, что происходит. Поток истории только частично улавливается летописцем, смиренно осознающим свое бессилие рассказать обо всем.

В летописи отмечаются только наиболее «официальные» события, только то, что с очевидностью изменяется, что нуждается в запоминании, что происходит и случается. Летопись не описывает быта, не останавливается на социальном укладе, не фиксирует политического строя страны: все это кажется летописцу неизменным, как бы извечно установленным, а потому недостойным внимания. Летописец рассказывает только о динамике, а не о статике жизни. И эту динамику он понимает со средневековой ограниченностью.

Однообразный и ограниченный подбор событий, отмечаемых летописцем, подчеркивает повторяемость истории, «неважность» ее отдельных событий с точки зрения вневременного смысла бытия и одновременную важность вечного. Единственное исключение, когда летописное изложение покидает динамичность рассказа, смерть исторического лица — князя или иерарха церкви. Здесь течение событий как бы прерывается. Летописец останавливает описание потока событий, чтобы, остановив рассказ, почтить память умершего в некрологической статье, подвести итог его деятельности, охарактеризовать его с точки зрения вечных ценностей, перечислить добродетели и добродеяния, а в иных случаях и описать его наружность. Смерть сама по себе статична. Она прерывает жизнь, останавливает бег событий. Эта остановка как бы

призывает задуматься над смыслом прожитого, дать характеристику ушедшего человека.

Всякое событие имеет свою внутреннюю и свою внешнюю сторону. Внутренняя сторона событий для летописца состоит в проявляющейся в них божественной воле. Летописец иногда сознательно устраняется от углубления в эту внутреннюю сторону событий, от их теологических объяснений. Он отступает от своей «бездумной констатации» событий только тогда, когда имеет возможность объяснить их сверхъестественными причинами, когда он усматривает в них «перст божий», божественную волю, или в тех редких случаях, когда он отвлекается от изложения событий, чтобы прочесть своим читателям наставление: «О възлюблении князи русскии, не прелщаитесь пустошною и прелестною славою света сего, еже хужьши паучины есть и яко стень мимо идеть; не принесосте бо на свет сей ничто же, ниже отнести можете» [6].

Следовательно, летописец не потому не устанавливает между отдельными записываемыми им историческими событиями прагматической связи, что он якобы ее не замечает, а потому, что его собственная точка зрения поднимается над ней. Летописец стремится видеть события с высоты их «вечного», а не реального смысла. Часто отсутствие мотивировок, попыток установить причинно-следственную связь событий, отказ от реальных объяснений событий подчеркивают высшую предопределенность хода истории, ее «вечный» смысл. Летописец — визионер высших связей. Он иногда больше «говорит» своим молчанием, чем своим рассказом. Его молчание многозначительно и «мудро».

Но благоговейно молчаливый в значительном, он многоречив в незначительном. Летопись загромождена отдельными фактами. Композиция летописных статей часто настолько клочковата, отрывочна, что кажется хаотичной. Мы легко можем обмануться и подумать, что загроможденность летописи отдельными фактами есть признак ее «фактографичности», привязанности ко всему земному, будничному, к серой исторической действительности, к описаниям раздоров князей, их борьбы между собой, к войнам, к неурядицам феодальной жизни. Летописец пишет о вокняжениях князей и об их смерти, о переездах,

---

[6] Симеоновская летопись под 6778 г. — «Полное собрание русских летописей» (ПСРЛ), т. XVIII, СПб. 1913, стр. 73.

походах, женитьбах, интригах... Но именно в этих описаниях, казалось бы, случайных событий и сказывается его религиозный подъем над жизнью. Этот подъем позволяет летописцу показать призрачность жизни, преходящий характер всего существующего. Летописец как бы уравнивает все события, не видит особого различия между крупными и мелкими историческими событиями. Он неравнодушен к добру и злу, но он смотрит на все происходящее со своей высокой, нивелирующей всё точки зрения. Однообразно вводит он все новые и новые известия с помощью слов «того же лета», «той же весны» или «том же лете»: «В лето 6691. Постависта цьрковь святого Епатия Радъко с братомь на Рогатеи улици. Томь же лете ходи Всеволод на българе с всею областию своею, и убиша българи князя Глебовиця Изяслава. На ту же зиму бишася пльсковици с Литвою, и много ся издея зла пльсковицем»[7]. «В лето 6666. Иде Ростислав Смольску и с княгинею, а сын свои Святослав посади Новегороде на столе, а Давыда — на Новемь търгу. В то же лето, по грехом нашим, мор бысть в людех мног, и конь мъножьство помре, яко ньлзя беше доити до търгу сквозе город, ни по гребли, ни на поле выити смороды; такоже и скот помре рогатыи. Том же лете ходи Аркад Кыеву ставитъся епископомь, и поставлен бысть от митрополита Костянтина, и приде в Новъгород, месяця септября в 13 день, на канон святого Въздвижения. Томь же лете победи Мьстислав Изяславиць Давыдовиця Изяслава, и прогна ис Кыева, и позва Ростислава, стръя своего, Кыеву на стол. Тои же осени поставиша Дионисия игуменомь у святого Георгия»[8].

Летописец смотрит на историческую жизнь с такой высоты, с которой становятся уже несущественными различия между большим и малым, — все кажется уравненным и движущимся одинаково медленно и «эпично».

Жизнь подведена к одному религиозному знаменателю. Прагматическая связь не описывается, и не потому, что летописец не способен ее заметить, а потому, что летописец намекает этим на существование иной, более важной связи. Прагматическая связь не противоречит, но она мешает восприятию этой серьезной, религиозной

---

[7] Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, М.—Л. 1950, стр. 37.

[8] Там же, стр. 30.

*

связи событий — связи, находящейся под знаком вечности. Поэтому-то в летописи нет и сюжетного изображения событий, нет интриги, нет в целом связного рассказа об истории. Есть только отдельные факты и отдельные рассказы об отдельных же событиях. Связное повествование меняет свою функцию в составе летописи. Связный рассказ, с сюжетом и с прагматическим объяснением происходящего, включается в летопись как органическая часть ее повествования, остается такой же констатацией события, как и краткие статьи, фиксирующие исторический факт. Летописец прозревает особую, стоящую над частными событиями историческую правду.

Система изображения течения исторических событий у летописца есть следствие не «особого мышления», а особой философии истории. Он изображает весь ход истории, а не соотнесенность событий. Он описывает движение фактов в их массе. Прагматическую связь фактов он стремится не замечать, так как для него важнее их общая зависимость от божественной воли. Факты и события возникают по воле сверху, но не потому, что одни из них вызывают другие в «земной» сфере.

Капризная прерывистость, неполнота деловых, реальных объяснений подчеркивает сознание того, что жизнь управляется более глубокими, потусторонними силами. Многое может представиться читателю летописи бессмысленным, суетным, «пустяковым». Это и есть цель летописца. Он показывает «суетность» истории. «Начнемь же сказати бесчисленыя рати, и великыя труды, и частыя войны, и многия крамолы, и частая востания, и многия мятежи. . .» — пишет летописец [9].

В летописи мы можем встретить и такие высказывания летописца: «Слышахом от древних поведающа писании, паче же известьных внимахом почитающе старыя летописца, иже бысть в Великомь Новегороде в древняя лета, колико множествомь воднымь и възмущением волн исторжена быша мостьная строениа; и елика такова все то писаниемь число обретохомь, и иная знамения бывающа некая, елика к нашему наказанию видехомь в писании и сказаниемь мудрейших муж, любящихь почитати древняя писания, и слушахом от них: якоже Соломон

[9] Ипатьевская летопись под 1227 г.; Летопись по Ипатскому списку, СПб. 1871, стр. 501.

глаголаше»[10]. Сравнения со священной историей Ветхого и Нового заветов помогают летописцу объяснить повторяемость событий и их смысл. Иногда летописец более коротко заявляет о цели своих записей: «Да и сие не забвено будеть в последних родех»[11].

Эти редкие высказывания летописца подтверждают его стремление фиксировать события для памяти и извлекать их для памяти из других писаний: не рассказывать историю, а закреплять в сознании исторические факты. В этом закреплении событий для памяти видит летописец нравоучительный смысл своей работы.

Когда события, как в житии святого, или в «Александрии», или в любой исторической повести, связываются в одну сюжетную линию, о суетности человеческой истории приходится напоминать. Ее надо объяснять читателю. В летописи в таких пояснениях нет особой надобности. Они редки. Суетность истории подчеркнута в летописи самим художественным, историческим методом, которым ведется изложение.

Вечное в летописи дано в аспекте временного. Чем сильнее подчеркивается временность событий, тем больше выявляется их вечный и вневременной смысл. Чем чаще летописец напоминает о быстротечности и мимолетности бытия, тем медленнее и эпичнее летописное изложение. Время подчинено вечности. Укрощенное вечностью, оно течет медленно. В летописи все события подчинены ровному и размеренному течению времени. Время не ускоряется в повествовании о личных судьбах исторических лиц и не замедляется на значительных событиях. Оно течет эпически спокойно, следует не за часами событий, а за годами, редко — числами. Летописец создает «уравненное» течение событий, следующих друг за другом в мерном ритме чисел и лет, не признает неровного ритма причинно-следственной связи.

Величественный поток времени уравнивает малых и больших, сильных и слабых, значительные события и незначительные, содержательные моменты истории и несодержательные. Действие не торопится и не отстает, находится над реальностью. Совсем иное в фабульной литературе, где внимание сосредоточивается на кульминаци-

---

[10] Летопись Авраамки. — ПСРЛ, т. XVI, ч. 1, СПб. 1889, стлб. 173.

[11] Там же, стлб. 189.

онных пунктах и как бы медлит на них, заставляя время течь неровно и прерывисто.

В исторических повестях время движется медленнее в одних случаях и быстрее — в других.

Строгая последовательность хронологии, медленность рассказа создают впечатление «неумолимости» истории, ее необратимости, рокового характера. Каждая запись до известной степени самостоятельна, но между ними чувствуется все же пропущенная связь, возможность других записей о других событиях. Отсутствие повествовательных переходов в ряде случаев создает впечатление не только неотвратимости хода истории, но и известной ее монотонности. Ритмичное чередование событий — это шаги истории, бой часов на городской «часозвонне», «пульсация» времени, удары, отбиваемые судьбой.

Этот летописный способ изображения событий применяется в летописи только к русской истории. «Священная история», история мировая изображается в летописях (по преимуществу в их начальных частях) в более общих и значительных планах. Летописный и хронографический способы изображения истории, существующие одновременно, глубоко различны. События Ветхого и Нового заветов нельзя изобразить с таким эпическим к ним презрением, как в летописи. Каждое событие Ветхого и Нового заветов имеет свой символический, богословский смысл. Священная история в целом имеет поэтому вечное значение. Там нет суеты истории. Время в священной истории течет иначе: совершившееся не исчезает, продолжает вспоминаться церковью, воспроизводится в церковном богослужении. Во «временном» священной истории больше «вечного». От этого такое различие в повествовании хронографа и палеи, с одной стороны, и летописи — с другой.

*

Многое в этом взгляде летописца на время есть результат его художественного, исторического метода, а многое возникает в летописи спонтанно, под влиянием способов, которыми летопись велась.

Способы ведения летописи органически связаны с ее художественным методом и усиливают художественный эффект ее метода. Остановимся на этом подробнее.

В летописи, как мы уже видели, запись событий преобладает над рассказом о событиях. Летописец не столь-

ко рассказчик, сколько «протоколист». Он записывает и фиксирует. Скрытый смысл его записей — их относительная современность событиям. Вот почему летописец стремится сохранить записи своих предшественников в той форме, в какой они сделаны, а не пересказывать их. Для летописца предшествующий текст летописи или используемая им историческая повесть — документ, документ о прошлом, сделанный в этом прошлом. Его собственный текст — тоже документ, но документ настоящего, сделанный в этом настоящем. Зафиксировать событие, не дать ему забыться, исчезнуть из памяти последующих поколений — основная цель летописца, ведущего летописные записи; он фиксирует суетное...

Летописная запись стоит на переходе настоящего в прошлое. Этот процесс перехода чрезвычайно существен в летописи. Летописец «без обмана», на самом деле, записывает события настоящего, — то, что было на его памяти, а затем, накапливая новые записи, при последующих переписываниях летописных текстов, тем самым отодвигает эти записи в прошлое. Летописная запись, относившаяся в момент своего составления к событию настоящего или только недавно случившегося, превращается постепенно в запись о прошлом — все более и более отдаленном. Замечания, восклицания и комментарии летописца, которые при своем написании являлись результатом взволнованности летописца, его «сопереживаний», его политической заинтересованности в них, становятся затем бесстрастными документами. Они не нарушают ни временной последовательности, ни эпического спокойствия летописца. С этой точки зрения понятно, что художественный образ летописца, незримо присутствующий в летописном изложении, — в сознании читателя предстает в образе современника, записывающего происходящее, а не в образе «ученого и пытливого историка», создающего летописные своды, каким он выступает в исследованиях русского летописания. Литературный образ летописца расходится с реальным.

Летописец живо реагирует на события современности, но последующий компилятор, механически соединяя известия разных летописей, придает им бесстрастный характер. Суетность истории все более и более выступает в летописных записях по мере увеличения их числа, по мере возрастания пестроты этих записей, создающихся путем механического их соединения. Чем больше переписывается

летопись, чем сложнее и объемистее она становится, приобретая характер обширных летописных сводов, тем более спокойным и «равнодушным» становится изложение.

Реальный летописец и его художественный образ, как я уже сказал, различны. Реальные летописцы — это и молодые люди (Лаврентий — составитель Лаврентьевской летописи) и старики, монахи и представители белого духовенства (новгородец Герман Воята), и князья (Мономах и его сын Мстислав), и служащие посадничьей избы (в Пскове), но художественно — образ летописца один. Это старец, равнодушно внимающий добру и злу. Образ этот гениально воспроизведен Пушкиным в монологе Пимена.

Итак, художественный образ летописца в значительной мере зависит от способа, которым велось летописание, и от его художественного метода. Не последнюю роль в создании этого образа сыграло описанное выше «старение» летописных записей. «Древность» летописных записей «старила» самого летописца, делала его в еще большей мере равнодушным к жизни, чем он был на самом деле, заставляла его возноситься над временем, еще больше признавать суетность всего происходящего. Единый для всех летописей эпический образ летописца создан самим методом составления летописей, задачами, которые ставились летописанию. Этот образ становился все более определенным и цельным в процессе последующей работы составителей и редакторов летописных сводов, углублявших пестроту, механичность и «спокойствие» летописных записей.

Обратимся теперь к тому, как постепенно в результате борьбы в пределах описанной системы эпическое время побеждалось историческим.

*

Рассказ о событиях — это внутренне упорядоченная их передача. Запись о событиях требует только внешней упорядоченности. Документы нуждаются в «подшивке». Такой «подшивкой» летописных записей — документов явилась внешняя форма летописей: строгая хронологическая приуроченность, разбивка всех записей по годам. Летописец стремится создать «цепочку собы-

тий», внешним приемом нанизывать записи в их строгой хронологической последовательности.

В этой летописной форме изложения есть некоторое внешнее же противодействие продолжавшему еще действовать эпическому сознанию истории. В эпосе применяется особый, эпический метод изображения времени: время развивается в пределах сюжета, события сюжета определяют время. Если событий много — «много», то есть длительно, представлено и художественное время. Если событий нет — художественное время пробегает мгновенно, условно отражаясь только в эпической формуле «тридцать лет и три года» и пр.

Следовательно, время эпоса сжимается в зависимости от насыщенности его событиями. Этот метод сжатия времени в эпосе прямо противоположен «раздвижке» времени в летописи с помощью годовых записей. Погодный способ изложения в летописи, запись по летам — это своеобразные «пяла», с помощью которых летописец стремится к объективному отражению ровного хода времени, независимого от его насыщенности событиями. Это стремление простирается настолько далеко, что для тех лет, для которых у него нет записей событий, он оставляет все же дату: «В лето 6775 ничего несть» [12], или пишет: «Бысть тишина», то есть отмечает, что все же что-то было. Следовательно, в отличие от былин, в летописи есть представление о едином объективно существующем времени, независимом от насыщенности его событиями, и попытка отразить это объективное время путем создания жесткой хронологической сети, ритмично разбивающей и связывающей изложение.

С точки зрения развития представлений о времени это был огромный шаг вперед. Прогресс был даже более велик, чем это позволяло сознание многих летописцев и особенно их читателей, и противоречие это постоянно сказывалось в летописи. Мы нередко встречаем в летописи возвращение к старым представлениям о времени. Одной из форм такого возвращения была м е с т н а я о г р а н и ч е н н о с т ь времени. Чтобы понять суть этой «местной ограниченности» летописного ощущения времени, нам необходимо вернуться к уже упоминавшемуся нами принципу цельности изображения, сказывающемуся и в эпосе и в древней русской литературе.

---

[12] Симеоновская летопись, стр. 72.

Принцип цельности изображения действует в эпическом сознании. Он приводит к тому, что в былине изображается один ряд событий, развертывается один сюжет. Мы знаем в былинах и соединение сюжетов, но путем нанизывания их на более общий сюжет, позволяющий не нарушать хронологической «однонаправленности» изложения. На основе различных сюжетов о подвигах богатыря в былине может быть создана его «биография»: сюжеты могут быть расположены в хронологическом порядке — от его рождения и детства до смерти. Так, в записях былин имеется несколько случаев объединения нескольких былин об Илье Муромце в одну сводную былину-поэму. Есть записи былин, охватывающие весь цикл сюжетов об Илье Муромце, причем сюжеты всегда соединяются друг с другом по хронологическому принципу [13]. Перед нами анфиладный принцип соединения различных былин.

В летописи примат записей над рассказом как будто бы стремится разрушить эту цельность и единство художественного вйдения. В ней развивается, как мы уже сказали, не одно действие, передается не цельный сюжет, а дается множество раздробленных впечатлений. Однако вместе с тем летопись подчинена тому же принципу цельности изображения.

Русские летописи стремятся представить на основе своих записей историю княжества, объединить историю княжеств в историю Русской земли в целом, а историю Русской земли связать с историей мировой путем особых хронографических введений, составленных на основе переводных византийских хроник.

Как правило, наиболее значительные русские летописи начинаются от сотворения мира, от потопа или от Вавилонского столпотворения, от которого, по Библии, получили свое начало народы мира. От Вавилонского столпотворения расходится веер событий в «Повести временных лет». Отсюда ведут свое начало славяне. Начало славян переходит в сообщение сведений о разделении славян, разделение славян переходит в рассказ о русских племенах, затем выстраивается цепочка событий русской

---

[13] См.: А. М. Астахова, Илья Муромец в русском эпосе. — «Илья Муромец». Подготовка текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой, серия «Литературные памятники», М.—Л. 1958, стр. 393.

истории. Этот объединяющий все узел событий русской истории ложится в основу и местных летописей. «Повесть временных лет» или предшествующий ей «Начальный свод» с его всемирно-историческим введением кладутся в основу большинства русских летописей.

Значит, летописные записи объединяются не только годовой сетью летописи, но и собирающим русские земли их общим началом во всемирной истории. Стремление к полноте сведений, к изображению величественного находит в русских летописях свое великолепное воплощение. Величественный поток истории как бы противостоит суетности и незначительности отдельных создающих этот поток событий.

Единый принцип хронологической последовательности — это также стремление к полноте изображения. Нанизывание событий в хронологическом порядке отражается в стиле изложения летописи, в типичном однообразии оборотов, подчеркивающем мерный «шаг истории», ее поступь, ритм. Показателен даже синтаксис летописного языка, в котором преобладает синтаксическое сочинение над синтаксическим подчинением. Синтаксис летописей — это характерное для древнейшей поры древнерусского языка построение сложного предложения: простое следование одного предложения за другим, при котором единое целое держится тем, что предложения объединяются единством содержания [14].

Единство содержания для летописных записей определялось также и территориальным признаком. Время летописей — это также и «местное время». Время как бы разорвано между территориями княжеств. Но подобно тому как в феодальной Руси центростремительные тенденции встречались в политической жизни с централизаторскими устремлениями, в летописи постоянно боролось «местное время» с временем единым, внешне вводимым в летописных сводах накладываемой на все годовой сетью.

Остановимся несколько подробнее на этом «местном времени».

Сосуществование разных временных рядов так же возможно в средневековом литературном произведении, как в иконе возможно сосуществование разных перспективных проекций. Какая-нибудь архитектурная деталь

---

[14] См.: С. П. Обнорский, Очерки по истории русского литературного языка старшего периода, М.—Л. 1946, стр. 175—176.

изображается в проекции справа, но на той же иконе рядом другая деталь изображена в проекции слева. В третьей проекции изображаются стоящие на первом плане стол и стулец (см., например, «Троицу» Рублева).

Аналогичные различия в проекции времени возможны в литературном произведении с двумя или несколькими сюжетами. В летописи эти различные системы времени также имеются (до XVI в.), но они преодолеваются стремлением подчинить их единой годовой сети, в которую включается все описываемое.

Впрочем, это стремление не всегда осуществляется в полной мере. «Швы» между разными хронологическими системами в пределах до XVI в. видны в летописях постоянно. Разные хронологические системы вызваны при этом не разными сюжетами, как в повествовании последовательном (сквозных сюжетов летопись не знает), а тем, что события происходят в разных княжествах и в разных городах Руси.

Связь времени и места в древней Руси проявлялась постоянно. Она существовала, конечно, не во всяком месте, а только в тех, которые обладали собственной историей: поэтому она особенно усиливается в местах исторических, почитаемых, окруженных ореолом святости. Епископ Симон в своем послании к Поликарпу, включенном в Киево-Печерский патерик, говорит, что лучше один день прожить в Киево-Печерском монастыре, чем тысячу лет в селениях грешников;[15] далее он иллюстрирует свою мысль рассказом о Печерском монастыре, его начале и его подвижниках. Святость места — в его истории. История прикреплена к местности, неразрывна с географическими пунктами. Русская история есть история Русской земли — территории, городов, княжеств, монастырей, церквей.

Летописные записи были в русских летописях главным образом местного происхождения. Летописные же своды этих записей — в той или иной степени централизаторскими.

В отдельных местностях Руси в период феодальной раздробленности существовало свое время, свои пред-

---

[15] «Единь день в дому божиа матере паче тысяща леть, и в нем изволиль бых пребывати паче, нежели жити ми в селех грешничих» (Д. Абрамович, Киево-Печерський патерик, у Києві, 1931, стр. 103).

ставления о времени. Календари отдельных княжеств, как это хорошо показано историками русского летописания, могли существенно расходиться — иногда на год и на два.

В древней Руси сосуществовали мартовское, ультрамартовское и сентябрьское летосчисления. Иногда в одном и том же княжестве в разных центрах летописания существовали разные системы летосчисления, что отчасти, конечно, свидетельствует о том, что христианское летосчисление учитывалось только образованной верхушкой феодального общества и вовсе не было всеобщим. Так, например, отдельные хронологические неувязки Лаврентьевской летописи объяснены А. А. Шахматовым как результат того, что в летописании княжеском и в летописании епископском одного и того же княжества — Переяславля-Южного — существовали различные летосчисления.

Исследуя происхождение ультрамартовского летосчисления, Н. Г. Бережков определил, что оно не явилось результатом ошибок, искажений, а представляет собой особый стиль летосчисления, существовавший наряду с мартовским. В XV в. к этим двум стилям присоединяется сентябрьский [16]. Ультрамартовский год «четко очерчен во времени: со второго десятилетия XII в. по первые годы XIV в.; потом они сходят почти на нет» [17].

Существование нескольких систем летосчисления — это, в конце концов, только показатель, но не самая сущность ощущения «местного времени», его территориальной приуроченности. Сознание еще не могло охватить время как некое единство для всей Русской земли. Увязать хронологически события своего княжества с событиями другого княжества было для летописца еще очень трудно. Он пытался это сделать, составляя своды, влагая все события в единую хронологическую сеть, но это было далеко не простой задачей. Отсюда известная механичность и «насильственность» годовой сети летописных сводов.

Если мы внимательно присмотримся к хронологическим выкладкам летописания, мы заметим в нем остатки отдельных и независимых линий, тесно связанных с мест-

---

[16] См.: Н. Г. Бережков, Хронология русского летописания, М. 1963, стр. 28 и след.

[17] Там же, стр. 29.

ными событиями. Общая история Руси путем объединения в своды местных летописей создавалась на основе искусственного, механического соединения различных временны́х линий, но пучки этих линий не всегда правильно соединялись: отсюда об одном и том же событии могло быть рассказано иногда дважды и трижды. Общерусские летописцы — составители общерусских летописных сводов делали большие усилия, чтобы свести эти различные временны́е линии в единый ствол. Существовало несколько приемов такого сведения к единству. Но и самые эти приемы и ошибки, которые возникали при такого рода сведениях к единству всех временны́х рядов русского летописания, свидетельствуют о том, что единое историческое время было еще сложным для его проведения. Мы замечаем в летописи борьбу местных и общеисторических представлений о времени.

Представление о единстве исторического времени было резко выраженным, централизаторским. Местная летопись с ее местным представлением о времени могла быть и делом частным (сравни в Новгороде летописи отдельных церквей), но общерусский летописный свод с его представлениями о единстве исторического времени был всегда предприятием государственным. Местные известия подвергались в общерусских сводах насильственной централизации, принудительному объединению в единой для всей Русской земли годовой сети. Летописи разбирались по отдельным известиям и вновь механически собирались в укрупненных годовых статьях.

Синхронизация частных проявлений времени, отдельных местных временны́х линий с целью создания общего, единого «централизованного» времени была необходима для общественных и государственных акций. То, что в период феодальной раздробленности время в общерусском летописании было все же соединено механически, «насильственно», иногда при этом с ошибками, отражало внутреннюю противоречивость феодальной государственности периода феодальной раздробленности с его центробежными и центростремительными тенденциями.

*

Наряду с механической «подшивкой» отдельных документов-сведений в летописях, в других жанрах исторического повествования всегда существовал и связный исто-

рический рассказ. Способность к историческому рассказу хорошо проявлялась уже в эпосе. В древней литературе она сказывается в переводных исторических сочинениях: хрониках, палеях, книгах священной истории и т. д. Связное историческое повествование представлено в переводных «романах»: в «Александрии», в «Повести о разорении Иерусалима» и пр. Оригинальные русские исторические повести и жития свидетельствуют о том же. Но вот что характерно: во всех перечисленных жанрах связному рассказу свойственна большая или меньшая ограниченность, замкнутость времени пределами рассказа. Будучи включены в летопись, эти связные и замкнутые исторические повествования получали новую художественную функцию: их замкнутость разрушалась, рассказ становился записью, сюжет превращался в событие. Если связные повествования о тех или иных событиях входили в состав летописи, они не разбивались на годовые статьи и преподносились читателю под тем или иным годом одного из событий повествования. Тем самым они не ставились в тесную связь с остальными фиксируемыми летописью местными событиями. Эта связь была больше механической, чем органической. Налицо существование нескольких замкнутых временных рядов.

Уже в «Повести временны́х лет» хронологическая связь событий то и дело нарушается летописцем введением сюжетных повествований: то о мести Ольги древлянам, то о белозерских волхвах, то о походах Владимира Мономаха в его «Поучении» и т. д.

Для XIII и XIV вв. мы имеем в летописи пример связного исторического повествования — это та часть Ипатьевской летописи, которая восходит к галицко-волынскому летописанию. Галицко-волынское летописание, как неоднократно отмечалось исследователями, не имело первоначально погодной хронологической сети. Но исключение это только подчеркивает правило при своем ближайшем рассмотрении: Галицко-Волынская летопись посвящена истории одной только области Руси, и естественно, что эта область обладала для историка своим единством времени. Историк этой области и не расположил свой рассказ по годовой сети — в этом не было нужды, поскольку это был рассказ об одной области Руси. Годовая сеть была введена в Галицко-Волынскую летопись позднее, при ее включении в более крупный свод. Однако один из списков Ипатьевской летописи, так называемый

Хлебниковский, в своей галицко-волынской части не имеет разбивки по годовым статьям, как в архетипе.

Связные повествования продолжают внедряться в летописную сеть и в общерусских летописных сводах XV и XVI вв. Пример тому — «Хожение Афанасия Никитина за три моря». Оно было включено в летопись под одним годом — 1475, но объединяло собой события шести лет. Их не разнес составитель свода по годовым статьям, потому что время индийских событий, событий, произошедших в далеких странах, не синхронизировалось в сознании летописца с временем русской истории. Они были далеко — «за тремя морями», и там, в тех странах, — свое время. То же следует сказать и относительно других включений в летопись, связанных с событиями, территориально далекими от Русской земли.

Связные повествования о русских событиях членились и сортировались по ячейкам хронологической сети гораздо легче, чем рассказы о событиях, случившихся далеко от Русской земли. Легко делались отрывочные вставки из житий русских святых, но нелегко из путешествий русских за рубежи Русской земли. Так, время и территория были объединены в сознании летописца.

Преодоление летописного способа изложения русской истории и переход к связному повествованию об истории Руси совершились с образованием единого Русского централизованного государства в XVI в. на основе промежуточного этапа связных повествований о сюжетно более ограниченных темах: об истории Казанского царства и его присоединении к Москве (Казанская история), об истории рода московских государей (Степенная книга царского родословия), об истории Грозного (Царственный летописец и История о великом князе московском Курбского).

Исторические повествования разлагали летописный способ изображения времени и изнутри летописи и извне ее. Литература одолевала документ. Вместо документов о прошлом, собранных в огромных летописных сводах, все сильнее сказывается тенденция к реконструкции прошлого в связных литературных рассказах, но рассказах не с замкнутым временем, как в эпосе, а с временем открытым — историческим. События из простой хронологической последовательности «выстраиваются» в последовательность причинно-следственную. Время, которое никогда не могло восприниматься одно, в чистом виде, аб-

страгируясь от сопутствующих ему явлений, от событий, переходит из местного ряда и узко территориального его восприятия в ряд причинно-следственный. Тот и другой ряды, как мы уже видели, существовали всегда, но они существовали для разного объема истории; теперь летопись перестает быть монополией на историю широкого охвата — историю общерусскую.

История летописного времени многознаменательна. Земля и время, на ней протекающее, были чем-то целым в сознании людей. История форм летописания и история летописного времени были поэтому тесно связаны с историей собирания Русской земли. В этом особая значительность летописания, его величие и его связь с историей народа, которому оно было посвящено.

«Надличностное» начало в летописании было особенно сильно. Поэтому художественная природа летописания во многом противоречива. Эта противоречивость создавалась, уничтожалась и восстанавливалась постоянно. Сознательная воля летописца вступала в постоянные противоречия с тем, как фактически велась летопись. Поэтому часто не совпадали стремления и результаты. Художественный образ летописца, возникавший бессознательно у читателя, не совпадал с образом реального летописца — каким он был на самом деле. Образ же времени, создаваемый летописанием, не совпадал во многом с теми реальными представлениями о времени, какими обладал летописец. Рукой отдельного летописца управляли мирские страсти и религиозные убеждения, но всем ходом летописания управляли не только отдельные летописцы, но в какой-то мере весь исторический ход объединения страны.

## АСПЕКТЫ «ВЕЧНОСТИ» В ПРОПОВЕДНИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Средневековая литература, особенно церковная, так же часто имеет дело с художественным временем, как и с художественной «вечностью». Слово «вечность» я беру в кавычки, так как «вечность» эта в художественном отношении есть лишь одно из проявлений художественного времени.

Средневековая литература стремится к вневременному, к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия — богоустановленности вселенной, но и в

пределах вневременного в ней есть свои низшие и высшие формы. Низшая форма вневременного — это неизменяемость некоторых проявлений бытия: социального, политического, бытового укладов жизни, изменения которых иногда попросту не замечались средневековыми людьми; это неизменность миропорядка, мироустройства, казавшихся раз и навсегда установленными богом.

Эта сторона вневременного как бы подразумевалась, но не описывалась в древнерусской литературе. Влияние представлений об этой вневременности на литературу сказывалось главным образом в том, что литература не описывала происходящих изменений. В больших масштабах времени писатели не видели многих изменений действительности. Летопись не останавливалась на описаниях быта, политического, социального устройства земли, — так все это казалось летописцу и без того известным читателю в силу своей постоянности.

«Повесть временны́х лет» описывает различия в обычаях народов, но не изменения этих обычаев в процессе исторического развития.

Этот описанный только что аспект вневременного как бы не замечался древнерусским писателем. Это было следствием его некоторой «исторической ограниченности». К этому аспекту вневременного мы еще вернемся, когда будем рассматривать художественное время в летописи.

Другой аспект вневременного — это вечный смысл единичных, исторических и временных явлений. С точки зрения древнерусского автора, в мире существует вечная соотнесенность двух миров — божественного и земного. Земной, временный мир имеет вневременный, надмирный смысл. Смысл этот не абстрактный, не вносимый в него человеческой мыслью, а с точки зрения средневекового писателя, как бы вполне конкретный, реально существующий.

Получалось так, что в случайном и временном древнерусский писатель видел знаки вечного, а в неизменном и постоянном — не заслуживающее внимания временное и земное.

Христианские праздники — это не только память о событиях священной истории, о святых и пр. События вновь и вновь совершаются ежегодно в одно и то же время [18].

---

[18] Об этом, в частности, пишет Г. Матью: «All Byzantine religion centred round the performance of the Leitourgia conceived as a

Они не исчезли, они существуют в вечном мире и продолжают существовать во временном, повторяясь в христианском календаре. Поэтому христианское богослужение не только их «вспоминает», но считает совершающимися в момент празднества и даже частично их воспроизводит. Отсюда — формы настоящего времени во многих церковных службах, отдельных песнопениях и молитвах. В событиях священной истории — Ветхого и Нового заветов — обнаруживаются непреходящие явления, как бы живущие вечно, повторяющиеся в ежегодном круговороте не только праздников, но и всех дней недели, связанных с той или иной памятью о священных событиях. Отсюда обилие различных типов сборных сочинений, литературный материал в которых был расположен по календарю (разного типа триоди, служебники, прологи, четьи минеи, евангелия апрокос и т. д.).

Ветхозаветные и новозаветные события занимают совершенно особое место в системе времени средневекового сознания. Хотя они относятся к прошлому, но в какомто отношении они одновременно являются и фактами настоящего.

Вот, например, с какой настойчивостью подчеркивает Кирилл Туровский в своей проповеди на Фомину неделю, что все совершающееся — совершается сейчас, в данный день и данный момент: «Днесь ветхая конець прияша... Ныне небеса просветишася... Ныне солнце красуяся к высоте въсходить и радуяся землю огреваеть ... Ныня луна с вышняго съступивши степени болшему светилу честь подаваеть ... Ныня зима греховная покаяниемь престала есть и лед неверия богоразумиемь растаяся ... Днесь весна красуеться оживляющи земное естьство, и бурьнии ветри тихо повевающе плоды гобьзують, и земля семена питающи зеленую траву ражаеть ... Ныня новоражаеми агньци и уньци быстро путь перуще скачють и скоро к матерем възвращающеся веселяться ... Ныня древа леторасли испущають, и цветы благоухания про-

---

sacred drama; not a commemoration but a re-enactment. The infinity of Godhead taking flesh had given the Incarnation a reality that pierced through time and space» (Gorvase Mathew, Byzantine Aesthetics, London, 1963, p. 7). Перевод: «Византийская религия целиком сосредоточивалась на совершении литургии, представлявшей собой священную драму; не празднование, а воспроизведение. Бесконечность божественности, становящейся плотью, придавала олицетворению реальность, проникающую время и пространство».

цвитають... Ныня ратаи слова словесныя уньца к духовному ярму приводяще, и крестное рало в мысьленых браздах погружающе, и бразду покаяния прочертающе, семя духовное всыпающе, надежами будущих благ веселяться. Днесь ветхая конець прияша, и се быша вся нова въскресения ради. Ныня реки апостолския наводняються, и язычныя рыбы плод пущають, и рыбари глубину божия вьчеловечения испытавше, полну церковную мрежю ловитвы обретають... Ныня вся доброгласныя птица церковных ликов гнездящеся веселяться» и т. д. [19]

События священной истории придают смысл событиям, совершающимся в настоящем, они объясняют состояние вселенной и положение человечества относительно бога. События эти совершились под знаком «вечности» и поэтому продолжают существовать и вновь совершаться. Спасение человечества, например, — это вечный акт, совершаемый в результате однажды произошедшей смерти и воскрешения Иисуса Христа. Отсюда смешение форм времени прошедшего и настоящего в изображении событий священной истории: «Нъ милостивый господь бог наш, не терпя зрети нас в толико зло впадша, ни забы дела руку своею, нъ преклонь небеса и сниде на избавленье наше, и в плоть нашю облечеся, хотяй ны обожити своим божеством, и пеленами повится, яко младенец, мьглою землю повивая, и в яслех скотьях възлежить, яко младенец почивая на рамну херовимьску воину, да избавит ны от скотьскаго жития. Сего ради бысть ныне видимь несозданный в создание свое въместися, неосязанный осязан бываеть, сын девичь (божий) сын человечь бысть, но свершен бысть человек» [20].

Чтобы понять, в чем различие «изображения» события, как бы совершающегося во время богослужения, ему посвященного, от рассказа о событии или прославления его, обратим внимание на различие в службах праздника и «отда́ния праздника» (последний день «попразднования»). В праздник событие славится и изображается, поскольку оно происходит в день праздника. В «отда-

---

[19] И. П. Еремин, Литературное наследие Кирилла Туровского. — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. XIII, М.—Л. 1957, стр. 416—417.

[20] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 2, сентябрь — декабрь. Под ред. А. И. Пономарева, СПб. 1896, стр. 121—122.

нии» богослужебное «последование» то же, что и в праздник, но с исключением всех тех песнопений, где событие изображается как ныне совершающееся. К. Никольский пишет: «Отличие службы дня самого праздника от службы дня его отдания следующее: 1) в самые праздники бывает всенощное бдение, а в отдание их не полагается. 2) На вечерни в отдании нет а) входа, б) паремий праздничных. 3) На утрени в отдании а) нет полиелея, б) не читается евангелие праздничное. 4) На литургии нет а) антифонов праздничных, б) не читается праздничный Апостол, а в отдании праздников господских не читается и Евангелие праздничное (но в богородичные дни читается), хотя всегда в отдание поются: прокимны, аллилуиарии и причастны праздника. Итак, — заключает К. Никольский, — в день отдания оставляется (то есть исключается из... — *Д. Л.*) праздника то, что выражает, как бы самым делом изображает событие праздника. Событие мы можем рассказывать, славить несколько раз. Но как оно не повторялось в истории (в годичном кругу. — *Д. Л.*), то церковь не повторяет, не изображает его снова при воспоминании в кругу годичном, в день отдания праздника»[21].

*

Художественное время различается не только в богослужении (выше мы видели различие во времени в богослужении в праздник и в отдание праздника). Различны художественное время праздничной проповеди и художественное время поучения. Праздничная проповедь — часть праздничного богослужения. Поучение часто связано с каким-либо событием (вспомним, что одна из проповедей Серапиона Владимирского вызвана землетрясением), проповеди могут быть вызваны голодом, нашествием иноплеменников, однако событие, как бы оно ни было близко к современности, все же относится к прошлому, а задача исправления нравов — задача настоящего.

Отсюда различие в художественном времени того и другого жанра: праздничной проповеди и проповеди-поучения. Но и в пределах одного и того же жанра все же наблюдаются колебания и свои сложности.

---

[21] К. Никольский, Обозрение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу, СПб. 1858, стр. 88.

Разные аспекты художественного времени праздничной проповеди могут быть продемонстрированы на «Поучении на зачатие пресвятыя богородицы», обычно помещаемом в прологах под 9 декабря.

Проповедь по поводу праздника зачатия богородицы начинается с констатации сейчас, в данный момент, совершающегося действа: «Возлюблении, днесь спасению нашему начаток зачинается и плодится во утробе праведныя Анны». Далее это же событие отнесено в прошлое, поскольку имеются в виду его последствия для человечества. Грамматическое время в данном случае тоже прошедшее: «Сею мир от льсти свободися. О сей убо радовахуся пророцы, чающе от нея родитися господу нашему Иисусу Христу». Затем проповедник вновь обращается к своим слушателям, и здесь возникает новый аспект художественного времени: настоящего, повторяющегося при каждом данном исполнении проповеди, а поскольку проповедь может быть произнесена только раз в году — в день празднования зачатия богородицы (9 января), то и настоящего календарного: «Да есте ведуще, возлюбленнии, яко днесь празднуем зачатие госпожи нашея пречистыя владычицы богородицы. Тем же к церкви ея радостно тецем, на молитве со страхом стоим, и отверзем двери небеснаго чертога бдением и молитвами, и милостынею, и постом украсимся и тако проводим честно, с радостию празднующе честное зачатие пречистыя госпожи богородицы» [22].

Итак, праздник выступает в своей вечной сущности, имеющей вневременные последствия для всего человеческого рода, в своей календарной повторяемости и как воспоминание о событии, совершившемся в прошлом. Это и различные аспекты времени праздника выступают через настоящее время проповеди, которое, в свою очередь, имеет два аспекта: настоящего авторского, относящегося к первому исполнению проповеди, и того же настоящего, повторяющегося в каждом данном произнесении или чтении этой проповеди — настоящего исполнительского, возникшего на основе настоящего авторского при его постепенном исчезновении при повторных произнесениях проповеди.

Авторское начало мешает исполнительскому художественному времени.

---

[22] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 1, сентябрь — декабрь, стр. 114.

В проповедях есть и еще один аспект художественного времени, аспект необычайно действенный: настоящее время, охватывающее всю жизнь человечества. В проповедях очень часто говорится о пороках, грехах и добродетелях, свойственных, с точки зрения проповедника, многим людям на протяжении всей истории человечества. Поэтому призывы к исправлению не имеют в них в виду каких-либо определенных людей какого-то одного исторического периода, а имеют в виду людей всех эпох и народов. Это настоящее время богословского обобщения: «Ведомо буди, иже милостынею творит кто от праведнаго имения, и богоугодно живет, и всякую добродетель исправляет, сей велий во царствии небеснем. Страстей же и бед и всякия напасти не хотяй терпети, мал есть пред богом. . .»;[23] «яко же бо злато огнем искушаемо, тако же и святии страстми. А грешнии во лготе (свободны от этого. — *Д. Л.*), противу изволению их бог им попусти, занеже не изволиша вечныя пищи, но жизни сей временней привязавшеся. Да тем имемся сея (воздержимся от увлечений ее. — *Д. Л.*), и обилно подаст нам бог; оная же не имут прияти, сию жизнь гонящии и любящии ю»[24].

Это настоящее время богословского обобщения особенно часто дает себя знать в начале проповедей: «Придите н ы н е, церковная чада, да обычное слово сътворю вам»; «любимыи, по мале пост с и й скончатися хощет»; «яко же пучину моря постное с е время преидохом»; «что с е безмолвие много на земли?»[25] и т. д.

Нравоучение, аллегория, символика находятся до некоторой степени вообще вне времени. Вне времени находится и мораль рассказа. Конечно, нравоучение, аллегория, символ требуют для своего изложения времени, но это то время, которое присутствует в любом произведении словесного искусства, поскольку это последнее требует времени для своего раскрытия. Но если мы будем говорить о художественном времени как особом аспекте самого содержания произведения, то заметим, что в философской и нравоучительной его части доминирует

---

[23] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 1, сентябрь — декабрь, стр. 106 (Слово Иоанна Златоуста о свойстве истинной милости, 15 ноября).

[24] Там же, стр. 107.

[25] Музейное собрание рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Под ред. И. М. Кудрявцева, М. 1961, стр. 131.

вневременное. Вот почему жанры, имеющие отношение к нравоучению и философствованию, в значительной своей части изображают не временное, а вневременное: нравоучительные проповеди и поучения, басни с их заключительными нравоучениями и многое другое. Поэтому и конкретный случай, рассказанный в проповеди или поучении, имеет обобщенно-«вечный» смысл. Это подчеркивается, в частности, тем, что случаи, рассказанные в поучениях, очень часто имеют отвлеченный, неконкретный характер. В баснях тот же эффект достигается тем, что действие переносится в мир животных, а животные ведут себя как люди: «случай» обобщен своею явной нереальностью. Вневременный характер может быть придан событию, если автор подчеркивает его полную «случайность». Событие взято как бы наугад; значит, таких событий много: случай оказывается «не случайным», имеющим «вечный» смысл.

Заключительные нравоучения ко всякого рода наставительным рассказам существенны для художественного времени повествования. Заключительные нравоучения, да и всякого рода наставления, даже если они выражены в рассказе скрыто, как бы поднимают события повествования за грани точной хронологической и местной приуроченности. Они придают событиям общий, вневременный смысл, лишают их историчности. В результате в нравоучительных повествованиях действующие лица часто лишены имен, должности их сообщаются в общей форме («воевода некий», «некто от вельмож» и пр.); местность, где происходит действие, не называется. Поэтому в рассказе Пролога «О юноши, ковавшем крест Патрикию» (под 5 сентября) между заключительным его нравоучением («О сем же и мы прославим бога, дающаго воздание (награду. — *Д. Л.*) зде ныне и в будущем веце приносящым к нему с верою дары») [26] и вступительными словами этого рассказа, где имя главного действующего лица скрыто («Бе некий юноша хитр сый ковати златом всякия утвари») [27], есть определенная художественная связь: абстрагирование есть следствие отвлечения от времени, достигаемого нравоучительным характером рассказа.

---

[26] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 2, Славяно-русский пролог, ч. 1, сентябрь — декабрь, стр. 130.

[27] Там же, стр. 129.

*

Концепции художественного времени отдельных жанров древнерусской литературы имеют некоторые соответствия в концепциях художественного времени близких им жанров русского фольклора. Художественное время литургии, праздничной проповеди близко художественному времени обрядовой поэзии, в частности причитаний.

Настоящее время праздничной проповеди обусловлено тем, что событие, которому она посвящена, как бы повторяется в момент ее произнесения. Проповедник изображает события как совершающиеся в данный день. События, связанные с обрядовыми произведениями, также совершаются в данный момент, и поэтому художественное время обрядовой поэзии — тоже настоящее время. Но в христианском богослужении и обрядовой поэзии есть и существенные различия в отношении к художественному времени. Художественное настоящее время литургии или праздничной проповеди гораздо сложнее, чем художественное время обрядового фольклора, хотя обрядовый фольклор в значительной мере подготовил понимание молящимися настоящего времени богослужения.

В обрядовом фольклоре событие, находящееся в центре обряда, действительно совершается в данный момент. Оно представлено в обряде во всей своей полноте: солнцеворот, сбор урожая, смерть, свадьба. Языческий праздник Купалы совершается сейчас. В нем нет воспоминания о прошедшем событии. И в обрядовом фольклоре нет элемента «воспоминания». Обрядовая календарная песня комментирует совершающееся событие. Сбор урожая совершается сейчас, солнцеворот происходит в данный момент (так, во всяком случае, казалось совершающим обряд празднования).

Различие языческого действа и христианского праздненства в том, что последнее более «исторично». Пасха не только в настоящем (нечто совершается в день пасхи в самый момент праздника, как и в языческом действе), но и в прошлом: это воспоминание о воскресении Христа. Христианское богослужение и связанные с ним произведения словесного искусства посвящены одновременно и воспоминанию о священном событии и самому событию, как бы повторяющемуся в данный момент — в момент совершения обряда, таинства, произнесения проповеди или молитвы. В народном язычестве нет элемента воспоминания, нет прошлого, есть только события настоящего,

правда, повторяющиеся ежегодно, но отнюдь не вспоминающиеся.

Различие между христианством и язычеством состоит также в понимании события, с которым связан обряд, оно такое же, как различие иконы и идола. Икона — это и священный предмет и изображение вне иконы существующего бога или святого. Это изображение воображаемого и воплощенного. Идол — это бог сам по себе.

Поэтому различие между настоящим временем богослужения и настоящим временем обрядового фольклора существенно: в первом случае это настоящее время сейчас совершающегося события и одновременно изображение «вечности», во втором — это настоящее время в собственном смысле этого слова.

Настоящее время христианского богослужения — это сложное время, только отчасти приближающееся к настоящему повествовательному. Со средневековой точки зрения — это один из «аспектов вечности».

### ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В СТЕПЕННОЙ КНИГЕ

Несмотря на то, что исторический рассказ существовал уже в X—XI вв. (первое оригинальное русское произведение X в. «Речь философа» уже было историческим рассказом), переход от записей событий в летописных сводах к историческому повествованию об истории Русской земли был труден и длителен. Дело в том, что всякий исторический рассказ был в известной мере сюжетно ограничен: он касался одного события или одного исторического лица. Русская же история в ее целом, объединявшая историю многих княжеств, была безгранична. Изложить ее в сюжетно едином повествовании не представлялось легким. На помощь пришло характерное для средневековья пространственное восприятие времени.

Первое последовательное повествование об истории Русской земли, целиком объединенное единством точки зрения,— Степенная книга царского родословия. Связность повествования достигнута здесь путем пространственного изображения русской истории. Степенная книга воплощает стремление создать из темы, развертывающейся во времени, пространственную композицию.

Автор Степенной книги озабочен тем, чтобы всех действующих лиц русской истории и даже все ее важнейшие

события развернуть в композиции «лествицы» (лестницы).

Именно такую пространственную картину автор Степенной книги рисует в своем предисловии: «Книга степенна царскаго родословия, иже в Рустей земли в благочестии просиявших богоутверженных скипетродержателей, иже бяху от бога, яко райская древеса насаждени при исходящих вод, и правоверием напаеми, богоразумием же и благодатию возрастаеми, и божественою славою осияваеми явишася, яко сад доброраслен и красен листвием и благоцветущ; многоплоден же и зрел и благоухания исполнен, велик же и высокверх и многочадным рождением, яко светлозрачными ветми разширяем, богоугодными добродетельми преспеваем. И мнози от корени и от ветвей многообразными подвиги, яко златыми степенми на небо восходную лествицу непоколеблему водрузиша, по ней же невозбранен к богу восход утвердиша себе же и сущим по них»[28]. Такая композиция с лестницей, восходящей на небо, как раз известна в русской живописи этого времени — это «лествица Якова», она же фигурирует в видении Иоанна Лествичника.

Перевод русской истории в пространственную композицию — это своеобразная интерпретация ее в «аспекте вечности». Во времени каждое событие исчезает, уходит из настоящего, вставленное же в пространственную композицию «лествицы», оно занимает там прочное и, главное, неизменяемое место. Пространство — своеобразное восприятие вечности. Время закреплялось в пространственных формах. Подвижное становилось неподвижным. Вместе с тем изображение в пространстве придавало русской истории известную помпезность, монументальность. В этом сказывались характерные для средневековья поиски величественности, монументальности и замкнутости изображения.

Степенная книга по своей интерпретации мира во многом походит на характерные для XVI и XVII вв. символические иконы. В качестве примера приведу хотя бы икону Симона Ушакова «Древо Московского государства — похвала богоматери Владимирской» 1668 г. с изображением дерева, вырастающего из Успенского собора Московского Кремля, на ветвях которого, как плоды, распо-

---

[28] ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, СПб. 1908, стр. 5.

лагаются изображения московских великих князей, царей и митрополитов.

В средние века изображение часто соединяло разновременные действия, стремилось передать течение времени: убийца замахивается мечом, а у казнимого уже отрублена голова. Каждый персонаж живет в своем времени, как и в своей перспективе, он показывается в своем «основном» положении. То же и в Степенной книге: все действующие лица в ней снабжены «вневременной» характеристикой, а действия этих лиц по большей части эти характеристики иллюстрируют. Время русской истории в Степенной распадается на множество самостоятельных отрезков, каждый из которых связан с одним определенным лицом. Следовательно, вся композиция построена как своеобразный «свод» более мелких, но в известной мере самостоятельных единиц. Это анфиладное построение, знакомое нам и по другим произведениям древней Руси. Анфиладный способ построения крупных произведений как нельзя лучше передавал то чувство величия, к достижению которого стремилось древнерусское искусство.

Характерно, что Степенная книга не предназначалась для последовательного чтения, а для чтения выборочного — в связи с памятью того или иного лица и события. Поэтому книга была построена так, чтобы читатель легко находил необходимый ему материал: «Чюдныя же повести, их же елико возмогохом отчасти изообрести, — значится в предисловии, — и сия зде в книзе сей степенми разчинены суть, и граньми обьявлены, и главами с титлами сказуеми; ими же возможно всяку повесть, в книзе сей реченну, немедлено обрести»[29].

Несмотря на то, что Степенная книга посвящена истории, ее художественное время, интерпретированное в пространственных представлениях, есть время настоящее, при этом настоящее и вневременное одновременно. Это соответствует и ее цели — прославлению нынешнего рода московских государей. Прошлое лишь подкрепляет это настоящее величие Москвы — ее государей и церковных иерархов. Степенная книга подводит итог не только всей деятельности людей, но как бы собирает и все существующие святыни. Рассказы об этих последних сопровождаются указаниями на их нынешнее местонахождение. Так,

---

[29] ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 5.

например, о святой Ольге говорится, что она в Пскове «и крест постави, иже и д о н ы н е есть крест той»[30]. Рассказывая о крещении Ростовской земли святым Леонтием, автор Степенной книги замечает: «...и оттоле в Ростове утвердися совершенно благочестие и д о н ы н е»[31]. О погребении тела Владимира Святого автор Степенной говорит: «И погребоша его честно, во иже от него созданней церкви Пречистыя богородица во граде Киеве, иде же и д о н ы н е почивают честныя его мощи, ожидая всестрашьныя трубы архангеловы»[32].

Степенная книга — это как бы путеводитель по современной Руси — святой и державной, но путеводитель, который сам является достопримечательностью и святыней. Степенная книга — это как бы икона «всех святых» Московского государства, икона, в которой временному придан вневременный смысл.

## НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ XVI—XVII вв.

В историческом повествовании XVI и XVII вв. все чаще начинает употребляться грамматическое настоящее время. Роль грамматического настоящего как бы усиливается в стиле исторического повествования. Это не значит, однако, что историческое повествование стремится к переносу произведения в художественное настоящее. Историческое повествование остается историческим, — говорящим о прошлом. Между временем грамматическим и временем художественным здесь особенно заметен резкий разрыв. Обращение стиля исторической беллетристики к грамматическому настоящему находится в связи с усилением в нем роли несовершенного вида глаголов и всех способов синтаксического подчинения сравнительно с синтаксическим сочинением. Объясняется это все усиливающимся стремлением исторического повествования к изобразительности.

В самом деле, в литературных произведениях следует различать с о о б щ е н и е сведений о событиях, р а с с к а з о событиях и и з о б р а ж е н и е событий. По мере осво-

---

[30] ПСРЛ, т. XXI, ч. 1, стр. 22.
[31] Там же, стр. 115.
[32] Там же, стр. 131.

бождения русской литературы в XVI и XVII вв. от средневековых принципов повествования в ней все большее и большее место начинает занимать стремление к изображению событий. Художественное воображение постепенно становится способным не только все более точно рассказывать о действительности, но и воспроизводить действительность, создавать иллюзию действительности, вызывать у читателя ощущение присутствия при совершающемся в произведении. В связи с этим ростом изобразительности в литературе XVI и XVII вв. все возрастает роль художественного настоящего времени. При этом художественное настоящее время постепенно совершенствуется.

Историческое изображение сводится не только к усилению описательных моментов, но оно выражается и в попытке передать темпы событий, их реальное время. Рассказ о событиях замедляется сам и живописует время совершающегося, подчеркивая его медлительность, степенность, величественность и величавость происходящих одновременно в разных концах страны событий. «Украшенность» стиля повествования — это также одно из средств показать читателю медленность совершающегося. Повествование замедляется, оно стремится «воспроизвести» события в их темпах и временной последовательности.

Следовательно, грамматическое настоящее время не переносит историческое произведение в настоящее. Оно продолжает рассказывать о прошлом, но делает его более «картинным» и замедленным. Время начинает ощущаться в своей длительности.

Вместе с тем в грамматическом настоящем времени есть все же элемент и настоящего: настоящего «относительного». Грамматическое настоящее время исторического повествования XVI и XVII вв. указывает на одновременность описываемого в настоящем времени события какому-то другому, совершавшемуся все же в историческом прошлом. Рассказчик как бы утверждает, что действия, описываемые в настоящем времени, принадлежали какой-то «со-временности»,— были одновременны чему-то главному, о чем он уже сказал или еще скажет.

Приведем пример этой «со-временности» ощущения автором событий из хронологической статьи «О ризе господни»: «И призре господь с высоты своея на кроткаго своего и вернаго слугу на благочестиваго царя и вели-

каго князя Михаила Федоровича всеа Русии и видя его делы совершающа святыя его заповеди еже о церквах божиих прилежание и о православной вере твердое блюдение и о благочестия догматех великое управление, посылает ему свое пребогатое и не крадомое сокровище, иже многи в себе болным целбы нося, свидетельствуя его благоверие и кротость, яко же сам рече, на кого призрю на кроткаго и молчаливаго и трепещущаго моих словес, дает ему возмездие противу его труду, посылает ему свой небесный дар...»[33]. В приведенном отрывке видно, что земное событие, описываемое в грамматическом настоящем времени, ощущается как следствие божественного произволения, одновременного и «со-временного» ему. Но эта одновременность земного и небесного — сравнительно редкий случай; гораздо чаще грамматическое настоящее подчеркивает «со-временность» двух обычных исторических событий или даже временно́е соответствие события определенной дате. Отсюда частые совмещения в одной фразе настоящего времени и прошедшего. Отсюда же преобладающее положение глаголов настоящего времени в придаточном предложении.

Нередко автор исторического повествования помещает грамматическое настоящее время после указания даты события: «В лето 7106 генваря в 7 день угасе свеща страны Руския, померче свет православия, — государь царь и великий князь Феодор Ивановичь всея Русии самодержец приемлет нашествие облака смертнаго, оставляет царство временное и отходит в жизнь вечную; был на господарьстве 13 лет и 7 месяцей и 10 дней»[34].

Не менее характерно помещение грамматического настоящего времени после слов «сего ради». Настоящее время вводится в данном случае для описания событий, явившихся следствием других: «...сего ради царьския породы ветвь сокрушити помысли и изверже злый совет аки ехиднино порожение, осужает убо того и посылает в поморския страны и тамо его пострищи повелевает во обители преподобнаго отца Антония Сийскаго»,[35] «и сего ради посылает на Углечь по святыя

---

[33] «Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции». Собрал и издал А. Попов, М. 1869, вторая редакция Хронографа, стр. 207.

[34] Там же, стр. 188.

[35] Там же, стр. 189.

Христова мученика мощи»;[36] «и сего ради паки мятежницы приспевают, паки вся страны Русьския пленяют»;[37] «и сего ради вси бежаша в супостатныя полки за град на место, глаголемое Тушино, иде же вси волцы и хищницы и всех градов крамольницы не спят, но тщетным поучаются и зломыслят и творят»[38].

Одновременность события, описываемого в грамматическом настоящем времени, какому-то другому, более важному, подчеркивается словом «тогда»: «...тогда аки предобрую отроковицу и преукрашенную невесту сотвори, апостольская же и святая соборная церковь паки приемлет свое украшение доброзримую лепоту»[39].

Вводится настоящее время и для описания повторно произошедших событий, как бы для того чтобы подчеркнуть их обычность, постоянность, — разумеется, в тех условиях: «Мало убо некое время людие почиша от ратных поль, и не много упокоишася от оружейнаго изаострения, паки Розстригины стаибники воздьвизают крамолы, паки во вся грады наводят беды, паки бедно возмущают народы»[40].

Самые же простые примеры употребления грамматического настоящего времени для обозначения одновременности действия дают синтаксические конструкции с причастиями: «Воеводу же их Ивана Годунова поимавше и в Путимль град к Григорию своему начальнику отсылают»[41].

Историческое повествование XVI—XVII вв. ведется в медленных темпах. Стремясь к изобразительности, повествование замедляет темпы. Время, потребное на изложение событий, как бы стремится совпасть с временем, необходимым для того, чтобы эти события совершились. Действительность замедляла повествование. Время событий замедляло время их изображения, хотя и не настолько, чтобы получилось совпадение. Разумеется, совпадение или даже приближение не получалось и не могло получиться, но появилось «трение», вызванное потребностью

---

[36] «Изборник славянских и русских сочинений и статей...», вторая редакция Хронографа, стр. 195.
[37] Там же, стр. 198.
[38] Там же, стр. 199.
[39] Там же, стр. 204.
[40] Там же, стр. 195.
[41] Там же, третья редакция Хронографа, стр. 229.

в изображении, и в какой-то мере изобразительность возрастала.

Замедленность рассказа способствовала иллюзии «присутствия» читателя при событии, переносила его к «подножию событий».

Из всего изложенного видно: настоящее время в историческом повествовании XVI и XVII вв. явилось следствием развития прагматического изложения исторических событий. Оно стало употребляться тогда, когда начала отходить в прошлое строгая «однолинейность» летописного повествования, когда появилась нужда в более детализированном описании одновременности событий и их прагматической, причинно-следственной зависимости друг от друга. Роль этого настоящего времени была очень ограниченной. Это настоящее время было целиком подчинено прошедшему времени. Художественное прошедшее время продолжало господствовать в историческом повествовании. Но характер этого прошедшего изменился. Прошедшее уже не концентрировалось в простом сообщении о нем, а как бы подражало настоящему в своей развернутости и картинности. Прошедшее воспринималось как отодвинувшееся в прошлое настоящее — со всей его медлительностью развития. Повествование как бы стремилось воскресить прошлое, вернуть его в настоящее, изобразить его во всех его живых пропорциях и темпах, избавить от «перспективного сокращения», создающегося его удалением во времени.

Рассказ о прошлом все более становился из фиксации прошлого реконструкцией прошлого. Это была одна из форм борьбы с искажением действительности, уходящей в прошлое, борьба за его бессмертие. И это сделало возможным появление регулярного театра и драмы.

## «ВОСКРЕШЕНИЕ ПРОШЛОГО» В НАЧАЛЬНОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

По мере развития изобразительного начала в древнерусской литературе развивалось и художественное время. Особое значение имело усложнение художественного настоящего времени. Совершенствование этого художественного настоящего времени находилось в прямой связи с совершенствованием художественного вымысла и эмансипацией художественного вымысла от действительности, увеличением свободы вымысла. Последнее было,

в свою очередь, необходимо в целях большей изобразительности.

Однако функциональная связь, существовавшая в древнерусской литературе между произведением и деловыми требованиями, затрудняла развитие изобразительности литературы. Литература была частью обряда или несла те или иные деловые функции. Она не изображала действительность, а служила ей, «оформляла» действительность — по преимуществу ее «праздничную» сторону. Житие и проповедь были частью церковного быта, летопись — частью быта светского (она служила для исторических и дипломатических справок и меньше для чтения).

По мере того как литература становилась все более и более независимой от деловых и обрядовых функций, росла ее изобразительность. Отходя от деловой связи с действительностью, она приближалась к ней в другом: в «подражании» ей. Художественное воображение, эмансипируясь от средневековой историчности, становилось способным все более точно отражать действительность, создавать иллюзию действительности, иллюзию «совершаемости» действия произведения перед читателем, зрителем, слушателем. В связи с этим все более возрастала роль настоящего времени, получившего в XVII в. свое наивысшее воплощение в драматургии.

Настоящее время в древнерусской литературе и в фольклоре было в основном результатом сближения действительности и содержания произведения. Настоящее время лирической песни было настоящим исполнительским: певец пел свою песнь о действительно настоящем, о том настоящем, в котором находился он сам. Настоящее время обрядовой поэзии относилось тоже к действительно настоящему, к происходящему в момент исполнения обряда. Настоящее время проповеди, богослужебной поэзии также в той или иной мере, в том или ином отношении сближало действительность и литературу в пределах исполнительского настоящего. Настоящее время в былине и летописи было иным — там настоящее время было подчинено прошедшему: это было как бы настоящее в пределах прошлого, настоящее по отношению к какому-то явлению прошлого. Это настоящее исторических произведений указывало на совпадение во времени какого-то пространно описываемого действия с другим, тогда же совершающимся. Оно переносило читателя

в прошлое и там, в этом прошлом, медлило, как бы подражая спокойному течению времени в настоящем. Настоящее время грамматическое было способом изобразительного замедления действия. Мы уже видели это в предшествующем разделе, посвященном историческому повествованию XVI—XVII вв.

Для того чтобы создать художественную иллюзию действительности, необходимо было такое настоящее время, которое полностью отключалось бы от реальной действительности автора, читателя и исполнителя и создавало бы впечатление как бы второй, художественной действительности, целиком погружало бы зрителя и слушателя в свой особый мир — мир художественного произведения.

Такой полный перенос действия в настоящее время мог быть по преимуществу в драматическом театре[42]. Но драматический театр мог появиться только на основе появления этого развитого представления о художественном настоящем — настоящем, освобожденном от связей с настоящим исполнения и от прошедшего. Вместе с тем театр и сам развивал эти представления о настоящем, необходимые не только для него, но и для литературы в целом, двигавшейся в основном по пути усложнения и уточнения изобразительного начала. Отсюда ясно, что театр мог появиться в русской жизни только на определенной стадии развития в литературе художественного времени.

*

Появление в русской жизни театра было невозможно без развитого ощущения художественного настоящего времени. Театр более любого другого художественного творчества переносит прошлое в настоящее. Исключение составляют лишь обрядовые представления. Настоящее время обрядового ритуала относилось к действительно настоящему времени. Событие, оформлявшееся обрядом (похороны, свадьба, празднество и т. д.), происходило и на самом деле в настоящем времени — сейчас, тут; зрители были его участниками. Поэтому настоящее время обрядовой поэзии, обрядового представления воспринималось участниками обряда как настоящее действительное,

---

[42] Мы говорим именно о драматическом театре, в отличие от театра обрядового, кукольного, скоморошьего и пр.

а не художественное. Вот почему обряд не был еще театром и переход от обрядовых представлений к театру был очень труден и длителен. Чтобы этот переход мог совершиться, должно было развиться особое художественное сознание, способное допустить художественное настоящее время в изображение событий прошлого. Для художественной иллюзии действительности необходимо было появление в художественном сознании такого настоящего времени, которое полностью отключало бы читателя, зрителя или слушателя от реальной действительности автора и исполнителя и создавало бы впечатление «второй», художественной действительности, полностью погружало бы зрителя и слушателя в свой особый мир — мир художественного произведения.

Первая пьеса русского театрального репертуара XVII в. — «Артаксерксово действо» — живо показывает затруднения, которые встречало в сознании первых русских зрителей это необходимое для восприятия театрального представления художественное настоящее время. В отличие от обрядового действа, как бы комментировавшего события настоящего и в котором художественное настоящее время было тем самым оправдано, «Артаксерксово действо» изображало события прошлого — исторические, библейские. Непривычного к такого рода полному перенесению прошлого в настоящее зрителя необходимо было как-то подготовить. И вот к этой переводной пьесе создано специально для русского зрителя особое «предисловие», которое произносило особое действующее лицо — Ма́мурза («оратор царев, которому предисловие и скончание говорить» — как сказано о нем в «росписи» действующим лицам). Этот Мамурза обращается к главному зрителю представления — царю Алексею Михайловичу, для которого пьеса в основном и предназначалась, и разъясняет ему художественную сущность нового развлечения: проблему художественного настоящего времени — каким образом прошлое становится настоящим перед глазами царя. Мамурза прибегает при этом к понятию «славы», издавна ассоциировавшейся на Руси с представлениями о бессмертии прошлого.

Мамурза обстоятельно и педагогично объясняет Алексею Михайловичу, что и его слава также останется в веках, как осталась слава многих исторических героев. Если «натура» и заставит Алексея Михайловича положить свой «скифетр», то есть умереть, то и тогда слава

его будет пребывать бессмертна. Далее Мамурза объясняет Алексею Михайловичу, что перед ним хочет сейчас появиться «потентат» (властитель), который уже больше двух тысяч лет заключен во гробе, — Артаксеркс. Чтобы облегчить Алексею Михайловичу восприятие лиц прошлого как живых, автор заставляет и этих самых лиц ощущать себя воскресшими. Не только зрители видят перед собою исторических лиц — Артаксеркса, Эсфирь, Мардохея, Амана и прочих, но и эти действующие лица видят зрителей, удивлены тем, куда они попали, восхищаются Алексеем Михайловичем и его царством. Происходит своеобразное общение действующих лиц со зрителями, взаимное знакомство.

Такого рода «преувеличение иллюзии» чрезвычайно характерно: это реакция на те трудности, которые возникали у первых русских зрителей с новым для них видом искусства.

Прием, при котором не только зрители видят действие, но и действующие лица видят зрителей, обращаются к ним, — до сих пор иногда употребляется в детских спектаклях. Он необходим, чтобы зрители поверили в действие, происходящее на сцене. Это «натурализм», типичный для первых этапов развития всякого вида искусства. Способность воспринимать условность развивается на последующих этапах развития искусства. На первом же этапе всегда необходима полная иллюзия и даже «преувеличение иллюзии».

Мамурза говорит царю, что Артаксеркс, пришедший «от Медии и Персии», ныне в трепете предстоит перед ним. Когда-то власть Артаксеркса была велика, а теперь власть его «несть подобна». Артаксеркс стоит перед Алексеем Михайловичем, взирает на его власть, «царство оглядает» и удивляется его могуществу. Артаксеркс как бы воскрес, и автор стремится передать ощущения воскресшего, попавшего в неизвестное ему царство Алексея Михайловича.

Кратко объясняя содержание пьесы, Мамурза всячески стремится ввести зрителя в непривычную для него обстановку театра и подчеркнуть удивительность повторения в настоящем событий прошлого.

Под конец Мамурза все же разрушает иллюзию воскрешения прошлого. Свои пространные объяснения Мамурза заканчивает своего рода сказочной присказкой, выводящей зрителя из сказочного времени: «Аще же бог

благоволит, яко немощнейшее наше тщание может, о царю, величеству вашему добре угодити, тогда не на Персию лучь своего милосердия послеши, но во время о́но да будут Артаксерксовы люди точию не́мцы». Значение этих слов, как разъясняет их комментатор «Артаксерксова действа» И. М. Кудрявцев, в следующем: «Если спектакль понравится, то милосердие царя должно быть обращено на исполнителей, которыми были немцы — дети иностранцев из Немецкой слободы»[43]. Художественный смысл этого типичного для сказок «моста к действительности» был вполне понятен Алексею Михайловичу, любившему слушать сказки от стариков, живших у него в особом помещении: сказки обычно заканчивались «присказками», в которых исполнители выпрашивали себе награждения.

Первые же слова Артаксеркса, которые он произносит по ходу начавшегося действия, подчеркивают, что перед зрителем не рассказ о прошлом, а как бы само прошлое, воскрешенное и происходящее «ныне»:

Возвеселитесь, мои князи, се ныне возвеселитесь.
Прехвалный народ персов и медов, возрадуйтесь.
Се ныне аз бо сам в радостех пребываю
И о вашем веселии никако сумневаю.
Се ныне исповесте, яко ми верны есте...

Далее это напоминание, что действие происходит «ныне», проходит через всю пьесу, в речах всех действующих лиц: «обаче ныне зрю», «любовь твоя и велия честь мне ныне подают месть», «ныне же гордая Астинь да будет извержена» и пр.

Не рассказ о прошлом, а представление прошлого, изображение прошлого — как бы настойчиво напоминают действующие лица зрителям. И тем не менее в этой первой пьесе русского репертуара элементы рассказа все же сохраняются. Действующие лица как бы обращаются к зрителям, ни на минуту о них не забывают, комментируют для них происходящее на сцене, свои поступки, разъясняют зрителям обычаи персов или смысл происхо-

---

[43] «Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в.». Подготовка текста, статья и комментарии И. М. Кудрявцева, М.—Л. 1957, стр. 306. См. также: K. Günther, Neue deutsche Quellen zum ersten russischen Theater. — Zeitschrift für Slawistik, Bd. VIII, H. 5, 1963.

дящего, вслух произносят для зрителей свои мысли, делают их доступными зрителям. Действующие лица называют иногда даже себя по имени, чтобы напомнить зрителям, кто они: «Сице ли я, Астинь, пребуду отверженна?» — спрашивает царица своих подданных.

*

По свидетельству Рингубера, царь Алексей Михайлович смотрел пьесу целых десять часов, не вставая с места[44]. Это значит, что представление шло без антрактов. Антракты разрушали бы с таким трудом созданную иллюзию происходящего в настоящем времени «действа». Между отдельными действиями в пьесе не предполагалось временных перерывов. Время на сцене и время в зрительном зале было объединено. Перед нами факт в высшей степени педантичного соблюдения правила единства времени.

Выход из иллюзии в конце представления должен был сопровождаться выступлением того же «оратора царева» — Мамурзы, который произносил и «предисловие». В «Росписи, которым отроком в коих чинех быть в комедии» указано, что Мамурза должен говорить не только «предисловие», но и «скончание». Однако текста «скончания» в обоих сохранившихся списках (Лионском и Библиотеки СССР им. В. И. Ленина) нет. По-видимому, он существовал, но только не дошел до нас.

Впрочем, «выход из иллюзии» в пьесе есть и другой; в последнем, седьмом, действии Артаксеркс объявляет о торжестве смирения, верности и невинности и предлагает всем присутствующим (в том числе и зрителям) веселиться и петь. Все действующие лица восклицают:

Ей, ей, ей, ей!
Великая Москва с нами ся весели!

Театр был невозможен, пока не были созданы предпосылки для возникновения и понимания зрителями театрального настоящего времени. Что же такое это

---

[44] «Relation du voyage en Russie fait en 1684 par Laurent Rinhuber». Publiée pour la première fois d'après les manuscrits originaux qui se conserent à la Bibliothèque ducale publique de Gotha, Berlin, 1883, S. 29.

театральное настоящее время? Это настоящее время представления, совершающегося перед глазами зрителей. Это воскрешение времени вместе с событиями и действующими лицами, и при этом такое воскрешение, когда зрители должны забыть, что перед ними прошлое. Это создание подлинной иллюзии настоящего, при которой актер сливается с представляемым им лицом так же, как сливается изображаемое на театре время с временем находящихся в зрительном зале зрителей. И художественное время это не условно — условно только само действие.

Театр не мог появиться раньше, чем появились в литературе возможности для создания произведений с этим «вторым», эмансипированным временем, раньше, чем развилась в достаточной мере изобразительная сторона литературы. Вместе с тем это театральное настоящее время, в свою очередь, стало воздействовать на литературу, явившись важным фактором в развитии ее изобразительности. Литература все активнее и активнее стала «представлять» перед читателем то, о чем она рассказывала. Театр внес в этом смысле решительный перелом и в литературу. Не случайно в XVIII в. драматические жанры заняли в литературе одно из ведущих мест и стали воздействовать на художественную структуру остальных литературных жанров.

Классицизм XVIII в. потребовал от драматургии трех единств: времени, места и действия. Единое время действия необходимо было для того, чтобы полнее создать иллюзию совершающегося перед глазами зрителя. Эта иллюзия была для зрителей первоначально трудна, зрители еще не привыкли к условности изображения и представления, поэтому театральное и драматургическое время не должно было прерываться. «Входить» и «выходить» из своей иллюзии зритель должен был возможно реже. Иллюзия настоящего времени стремится к непрерывности: отсюда и правило единства времени в драматургии XVIII в.

Позднее, с ростом эстетической культуры, правило единства времени в драматургии перестало быть обязательным. Театральное время и время драматическое для зрителя и читателя оставались только в той мере «едиными», в какой устанавливалось единство времени изображаемого события в пьесе и на театре с временем читателя и актерской игры: нельзя драматически изобразить или

сыграть то или иное событие, душевное движение, произнести монолог, участвовать в диалоге быстрее или медленнее того, как они могут протекать в действительности. С этим возможным временем действительности вынуждена и до сих пор считаться драматургия, но непрерывности времени в ней с ростом художественной культуры зрителя уже давно не требуется.

*

Несмотря на то что народная драма продолжала существовать и в XVIII и в XIX в., стадиально она была древнее русских драматических представлений конца XVII в., возникших в придворном театре царя Алексея Михайловича.

Народная драма еще долго сохраняла свою связь с обрядом, и художественное время ее было в известной мере художественным настоящим временем обрядовой поэзии.

Так, например, различные драматические обработки обрядов встреч и проводов масленицы, записи которых мы можем встретить в многочисленных рукописных сборниках [45], свидетельствуют о прочной связи масленичной комедии-игры с различными другими увеселениями в момент представления и после представления.

Масленицу встречают не только те, кто непосредственно играет какие-либо роли в этом «действе» ее встречи, но и весь народ, вся собравшаяся толпа зрителей. Встреча масленицы превращается в своего рода карнавал. Масленица появляется во главе шутовского шествия, к которому присоединяются присутствующие.

Исследователь этой комедии-игры со встречей масленицы В. Д. Кузьмина подчеркивает, что в игре принимали участие толпы народа. Поэтому эта народная игра не «изображала» что-то, что было в прошлом, а являлась подлинным «действом» — церемонией совершения празднества, празднества нынешнего дня. Художественное настоящее время ее было не изобразительным настоящим, а подлинно настоящим, как и во всяком обряде. Хозяйки говорят масленице:

---

[45] См.: В. Д. Кузьмина, Русский демократический театр XVIII века, М. 1958, стр. 50.

И для того масленицу с радостью нашею встречаем,
С весельем и кочерги в руки принимаем,
В готовности уже перед вами строем стать,
Ухватами и кочергами честь отдать.
Всио уже у наших баб, всио будет исправно
И с сковородниками пойдем регулярно.
Блины, оладьи печь давно уже тщимся
И о масленице веселимся.
Готовы уже оладьи, блины и пряженцы́,
Пускай сбираются к нам хороши молодцы,
Приятельски с нами обще забавляться,
Потом с гор на санках вместе кататься [46].

Завершалась комедия-игра «настоящими» угощениями и «настоящими» масленичными увеселениями. Следовательно, и художественное время этой масленичной игры было также настоящим: это было настоящее исполнительское, типичное для народной поэзии, где исполнитель играл бо́льшую роль в тексте, чем автор. Тот же характер имело художественное время и в других народных представлениях.

Итак, народный театр в этой своей стороне, связанной с обрядом, не был театром в подлинном смысле этого слова. Поэтому театр, появившийся в России при Алексее Михайловиче, внес действительно нечто новое в развитие художественной изобразительности и явился новой ступенью в процессе постепенного освобождения художественного времени от его связей с реальным временем и создания эмансипированного художественного времени, способного художественно воспроизводить то реальное время, от связей с которым оно освобождалось.

Анализ художественного времени в первой пьесе русского театра помогает понять то принципиально новое, что она внесла с собой в искусство.

Театральное представление принципиально отлично и от обрядового действа и от народного представления, близкого карнавалу.

Театр не мог возникнуть в России раньше, чем возникли предпосылки для понимания художественного настоящего времени, и раньше, чем появились в литературе возможности для перехода от рассказа о событии к воспроизведению этого события, к его изображению.

---

[46] В. Д. Кузьмина, Русский демократический театр XVIII века, стр. 57.

Художественное время «Жития» Аввакума находится на пороге новой литературы.

В «Житии» Аввакума нет непрерывности исторического времени, как в летописях, нет замкнутости времени, типичного для исторического рассказа, посвященного одному сюжету. В нем редки и самые датировки — как бы закрепляющие события во временной протяженности. В нем преобладает «внутреннее время», время психологическое, субъективное, связанное с трагическим мировосприятием Аввакума, отмечающее в большей мере последовательность событий, чем их объективную времéнную прикрепленность. Аввакум до крайности эгоцентричен в своем восприятии времени.

Аввакум указывает последовательность событий словами: «посем» (146, 150, 170, 172 и др.) [47], «потом» (149, 151, 156, 168, 169 и др.), «а се по мале времени» (144), «помале» (145), «после того вскоре» (146), «напоследок» (146), «егда» (147), «в то время» (144, 148, 156), «а опосле тово» (156), «в те жо поры» (169), «тотъчас» (160), «на другой год» (163), «в те поры» (163), «тогда» (167), «как привезли меня» (167), «ныне» (169) и т. д. Более подробные указания времени также, в сущности, подчеркивают лишь в н у т р е н н е е время, без его соотнесенности с событиями истории или с точными хронологическими датами: «бысть же я третий день приалчен» (147); «сидел тут я четыре недели» (147); «в полтора годы пять слов государевых сказывали на меня» (148); «мучился я с месяц» (148); «и по трех днех» (148); «пять недель по лду голому ехали на нартах» (154); «скована держали год без мала» (165) и т. д.

Когда у Аввакума встречаются указания на точное время, то по большей части это отсчеты от событий своей же собственной жизни: «...а егда я был в Сибири» (175); «и как меня стригли, в том году страдала з детми моими» (177); «а егда еще я был попом» (177); «егда же аз в Тоболеск приехал» (177) и т. п. Это все внутренние вехи самой жизни Аввакума.

---

[47] Ссылки на страницы даются по изданию: А. Н. Р о б и н с о н, Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты, М. 1963.

Когда нельзя определить точные размеры времени, Аввакум указывает приблизительные: «Было в Даурской земле нужды великие годов с шесть и с семь, а во иные годы отрадило» (152); «бился я з бесами, что с собаками, — недели с три за грех мой» (173).

Кажется, что Аввакум и не стремится к точным указаниям на длительность времени, — для него важнее эта неопределенность времени, его зыбкость, текучесть, томительная длительность.

При этом он обобщает: рассказывает не то, как было, а как бывало. Отсюда формы глаголов, указывающие на длительность времени: «принашивали» (177), «бес меня пуживал сице» (177). Отсюда же подчеркивание многократности действий, невозможности сосчитать то, что с ним совершалось: «... и иное кое-что было, да што много говорить» (161); «и иное там говорено многонько» (170). Жизнь больше рассказа о ней. Всего рассказать невозможно. Это удивление перед сложностью жизни, перед ее многообразием и это ощущение ее необычайной временно́й емкости. Аввакум в иных случаях преувеличивает длительность тех или иных событий, а если и не преувеличивает, то ощущает их как необыкновенно длительные, долгие. Длительность события — для него до известной степени знак его значительности. Каждое событие длительно при этом в самом себе. Он не заботится устанавливать связь между этими отдельными длительностями, восстанавливать общее течение жизни. «Житие» Аввакума изображает время вовсе не однонаправленным, как его изображали произведения предшествующего времени. Для Аввакума важна не внешняя последовательность событий, а внутренняя, и эта внутренняя последовательность заставляет его постоянно то возвращаться назад, то забегать вперед.

Начинается «Житие» по-старому — от рождения. Но это традиционное начало всех житий не ведет за собой традиционной последовательности в изложении. Порядок описываемых событий и порядок рассказа о них не совпадают. Аввакум пишет: «Рождение же мое в Нижегороцких пределех, за Кудмою рекою, в селе Григорове. Отец ми бысть священник Петр, мати — Мария, инока Марфа» (143). Затем исчисляются годы: «Рукоположен во дьяконы двадесяти лет з годом, и по дву летех в попы поставлен; живый в попех осм лет и потом совершен

в протопопы православными епископы, тому двадесеть лет минуло; и всего тридесят лет, как имею священъство» (143). Это последнее замечание как бы напоминает читателю о том времени, в какое пишется житие. И дальше эти напоминания о том времени, в какое пишется житие, все учащаются. Аввакум как бы смотрит на свое житие из определенной точки настоящего, и эта точка зрения крайне важна в его повествовании. Она определяет то, что можно было бы назвать временнóй перспективой, делает его произведение не просто повествованием о своей жизни, а повествованием, осмысляющим положение Аввакума в тот момент, когда он писал в земляной тюрьме, в наиболее патетический момент своей жизни. Перспектива в живописи появилась тогда, когда появилась потребность изображать действительность с точки зрения одного зрителя — самого художника. В России это была вторая половина XVII в. Перспектива времени появилась тогда же: это потребность, ведя повествование, не забывать и о том моменте, в котором находится пишущий. «В то время, — пишет Аввакум, — родился сын мой Прокопей, которой сидит с матерью в земле закопан» (144). «Сидит» — сейчас, в момент написания жития. «Не стригше, отвели в Сибирской приказ и отдали дьяку Третьяку Башмаку, что ныне стражет же по Христе, старец Саватей, сидит на Новом, в земляной же тюрме. Спаси ево, господи! И тогда мне делал добро» (147). «Провожал меня много Матфей Ломков, иже и Митрофан именуем в чернцах, — опосле на Москве у Павла митрополита ризничим был, в соборной церкви з дьяконом Афонасьем меня стриг: тогда добр был, а ныне дьявол ево поглотил» (148). «Говорил тогда и сказывал Неронов царю три пагубы за церковной раскол: мор, мечь, разделение. То и збылось во дни наша ныне» (148). «Дочь моя, бедная горемыка, Огрофена, бродила втай к ней под окно ... Тогда невелика была, а ныне уже ей 27 годов, — девицею, бедная моя, на Мезени, с меншими сестрами перебиваяся кое-как, плачючи живут. А мать и братья в земле закопаны сидят. Да што же делать? Пускай горкие мучатся все ради Христа!» (152).

Аввакум видит свое прошлое из настоящего, соотносит случившееся когда-то с настоящим, прибегает к прошлому для объяснения настоящего. «Перспектива времени» так же «эгоцентрична», как и перспектива в живописи.

Этот «эгоцентризм настоящего» — характерная черта аввакумовского автобиографизма. Он выражает свое нынешнее отношение к прошлому, сейчас прощает или бранит своих прошлых мучителей, сейчас благословляет своих прошлых сострадальцев, вспоминает о том, что с ними стало после событий или что с ними происходит в настоящее время, где они сейчас находятся, остались ли верны вере. Прошлое для него в известной мере настоящее. Подобно тому как появившаяся в русской живописи в XVII в. линейная перспектива связывала изображенное на картине со зрителем, подчиняя изображение точке зрения зрителя, так и временна́я перспектива Аввакума связывала и его и его читателя с событиями его жизни, неудержимо влекла и того и другого к оценке прошлого с точки зрения настоящего момента.

Аввакум пишет об исцеленных им вдовах: «Изрядные детки стали, играть перестали и правилца держатца. На Москве з бояронею в Вознесенском монастыре вселились. Слава о них богу!» (154). Даже вспоминая о курочке, которая несла ему по два яйца на день, Аввакум обращается к настоящему: «И нынеча мне жаль курочки той, как на разум приидет» (155).

Настоящее вершит в «Житии» Аввакума суд над прошлым. Эта точка зрения на прошлое из настоящего, столь чуждая средневековью, развита Аввакумом с каким-то особенным восторгом, как своего рода открытие, которое давало ему чисто художественное наслаждение и поэтому проводилось часто, развивалось настойчиво, заставляло гиперболизировать оценки: «А что запрещение то отступническое, и то я о Христе под ноги кладу, а клятвою тою — дурно молыть [молвить]! — гузно тру! Меня благословляют московские святители Петр, и Алексей, и Иона, и Филипп, — я по их книгам верую богу моему чистою совестию и служу; а отступников отрицаюся и клену, — враги оне божии, не боюсь я их, со Христом живучи! Хотя на меня каменья накладут, я со отеческим преданием и под каменьем лежу, не токмо под шпынскою воровскою никониянъскою клятвою их. А што много говорить? Плюнуть на действо-то и службу-ту их, да и на книги-те их новоизданныя, — так и ладно будет! Станем говорить како угодить Христу и пречистой богородице; а про воровство их полно говорить. Простите, барте *(так!)*, никонияне, что избранил вас: живите, как хочете. Стану опять про свое горе говорить, как вы меня жа-

луете-подчиваете: 20 лет тому уже прошло; еще бы хотя столко же бог пособил помучитца от вас, ино бы и было с меня, о господе бозе и спасе нашем Исусе Христе! А затем сколко Христос даст, толко и жить. Полно тово, — и так далеко забрел. На первое возвратимся» (158—159).

Все «Житие» Аввакума — это рассказ о том, как его «жалуют-подчивают» никониане. Это рассказ о том, что совершалось и, главное, совершается сейчас. «20 лет тому уже прошло», но, в сущности, ничего не изменилось, как бы добавляет Аввакум. Борьба была и есть, велась и ведется. Мучения все те же. Вся жизнь — один подвиг, и он еще не кончился. Поэтому ни один рассказываемый им эпизод не завершен в прошлом; имеет продолжение, упирается в настоящее. Рассказывая о том или ином лице, Аввакум вспоминает и о его судьбе в настоящем: кем он стал, где мучается или где еще мучает других.

Поэтому и о прошлом он говорит не как о закончившемся, единичном, а как о чем-то продолжающемся, многократно повторяющемся и подбирает соответствующие слова и грамматические формы, подчеркивая неопределенность и незаконченность случившегося и случающегося: «Протопопица бедная бредет-бредет, да и повалится — кольско гораздо!»; «в ыную пору, бредучи, повалилась (протопопица бедная. — *Д. Л.*), а иной томной же человек на нея набрел, тут же и повалился» (154); «в ыную пору, бивше меня, на кол было посадил, да еще бог сохранил!» (158).

Отсюда и формы многократности: «В дом приnашивали матери деток своих маленких» (177); «бес меня пуживал сице» (177), и формы настоящего времени. Отсюда же и подчеркивание того, что рассказанное — только часть того, что произошло: «И иное кое-что было, да што много говорить? Прошло уже то!» (161); «да и иное кое-что ей сказано в те поры было» (163); «о том много говорить. Бог их простит! Я своево мучения на них не спрашиваю, ни в будущий век» (165). Отсюда же и постоянное напоминание читателю о том, что он пишет только то, что вспоминает — не больше: «Помнится, Офимъею звали» (176). Отсюда же и многократные обращения к слушателям, к читателям, а больше всего — к своему соузнику Епифанию: «Бывало, отче (обращение к Епифанию. — *Д. Л.*), в Дауръской земле, — аще не поскучите послушать с рабом тем Христовым, аз, грешный,

и то возвещу вам, — от немощи и от глада великаго изнемог в правиле своем» (162); «а опосле тово вскоре хотел меня пытать: слушай, за что» (156); «виждь, слышателю: не страдал ли нас ради Еремей» (157); «еще вам побеседую» (167); «а еще сказать ли тебе, старец, повесть?» (176); «ну, старец, моево вякания много веть ты слышал» (178). В одном месте «Жития» эти обращения к слушателям и к соузнику Епифанию переходят в непосредственную беседу: Аввакум задает письменный вопрос Епифанию и получает от него немедленный ответ, который тот вписывает своею рукою непосредственно в рукопись (158).

По существу «Житие» Аввакума — это проповедь, в которой проповедник ни на минуту не забывает о том, где и при каких условиях он говорит, к кому обращается.

Мы видели уже выше, что проповедь ведется в настоящем времени. «Житие» Аввакума также часто ведется в этом настоящем времени проповеди — особенно там, где Аввакум излагает общие вопросы, описывает миропорядок, природу, нравы людей вообще.

Характер проповеди определяет и свободное расположение рассказываемых эпизодов. Все они имеют нравоучительный характер. Именно поэтому для Аввакума неважно, в какой исторический момент произошло то или иное событие его жизни, и неважен строгий хронологический порядок. Он располагает рассказываемые эпизоды свободно, соблюдая лишь приблизительную последовательность, и то только в начале своего «Жития», не соотнося их с событиями русской истории в ее целом. Чем ближе к концу, тем свободнее его рассказ. Он вспоминает отдельные эпизоды и располагает их не хронологически, а скорее тематически.

Типичны в этом отношении те вводные слова, которыми Аввакум «подключает» к своему рассказу отдельные эпизоды: «Простите, еще вам про невежество свое побеседую» (172); «еще вам повесть скажу» (176); «а еще сказать ли тебе, старец, повесть?» (176).

Аввакум нанизывает рассказ на рассказ. Рассказы часто заканчиваются общим рассуждением, говорящим о том, что происходит в мире в настоящее время: «Так-то бог строит своя люди!» (144); «так-то господь гордым противится, смиренным же дает благодать» (145); «лю-

бил протопоп со славными знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (152); «богу вся надобно: и скотинка и птичка во славу его, пречистаго владыки, еще же и человека ради» (155); «а все то у Христа-тово-света наделано для человеков, чтоб, упокояся, хвалу богу воздавал. А человек, суете которой уподобится, дние его, яко сень, преходят; скачет, яко козел; раздувается, яко пузырь; гневается, яко рысь; сьесть хощет, яко змия; ржет, зря на чюжую красоту, яко жребя; лукавует, яко бес; насыщаяся доволно, без правила спит; бога не молит; отлагает покаяние на старость и потом исчезает, и не вем, камо отходит: или во свет, или во тму, — день судный коегождо явит!» (159).

Это художественное и грамматическое настоящее, пронизывающее весь рассказ Аввакума, постоянные обращения к современности, сопоставления с нынешним положением увеличивают проповедническую действенность произведения, цель которого — показать, как автор верует, исповедует, живет и умирает: «Сице аз, протопоп Аввакум, верую, сице исповедаю, с сим живу и умираю» (143).

Но «Житие» Аввакума — все же не проповедь. В «Житии» все гораздо сложнее. И, конечно, сложнее, чем в проповеди, обстоит дело и с художественным временем. Все «Житие» пронизано ожиданием конца, смерти, предстоящего еще более страшного мучения. Настоящее, несмотря на всю его важность в произведении, — мимолетно. Настоящее зыбко. Аввакум ждет не только конца для себя, но и наказания для одних, награды для других. Говоря о Козме, который опекал его в Пафнутьевом монастыре, Аввакум замечает: «Ведает то бог, что будет ему!» (164).

Интерес Аввакума к своему прошлому и настоящему не «исторический» и не автобиографический, а «философский»: это лишь повод для размышлений, для отчета перед самим собой и для проникновения в загробное будущее. Аввакум крайне эгоцентричен. Он погружен в мир своих страданий, но думает он о них и пишет о них не для того, чтобы создать «историю своих мучений», а чтобы и самому подумать о своем будущем и других заставить подумать о себе. Это суд над собой и суд над другими: как бы преддверие Страшного суда, о котором он беспрерывно и напряженно думает. С этой точки зрения он и пишет о себе, о своей борьбе, о колебаниях царя

в отношении к нему и к вере, о поведении отдельных лиц и т. д. Это не только наставительные примеры, которыми каждый проповедник уснащает в дидактических целях свои проповеди, — это приговор себе и окружающим.

Описывая события большой иногда давности, Аввакум прибавляет от себя: «Бог их простит!» (165); «спаси ево, господи!» (147); «слава о них богу!» (154). Он пытается даже вмешаться в грядущую судьбу каждого: «Я и ныне, грешной, елико могу, о нем бога молю» (169). Его мучит ложь, сказанная им много лет назад, и он молит о прощении (158). Он проверяет правильность своего пути. Ничто для Аввакума не кануло в неизвестность, ничто не прошло. Он знает, что у бога все в расчете. О развязывании всех узлов, завязанных в жизни, о приведении в ясность всего сделанного им и другими он и печется. За одних он молится, для других он ожидает кары и сетует. За все будет награда или наказание. Поэтому прошлое у Аввакума обращено не только к настоящему, но главным образом, в конечном счете, — к будущему. События, самые обыденные, совершаются «под знаком вечности» и под знаком грядущего Страшного суда.

Эта позиция Аввакума по отношению к «смешению времен» прямо заявлена им в «Житии»: «Дивна дела господня и неизреченны судбы владычни! И казнить попускает, и паки целит и милует! Да что много говорить? Бог — старой чюдотворец, от небытия в бытие приводит. Во се петь в день последний всю плоть человечю во мъгновении ока воскресит. Да кто о том разъсудити может? Бог бо то есть: новое творит и старое поновляет. Слава ему во всем!» (170).

«Житие» Аввакума тоже творит новое и «старое поновляет». Оно переводит все, что было, в план современности, в настоящее, а настоящее приобщает к будущему.

Многое в «Житии» Аввакума сближает его художественное время с художественным временем произведений новой литературы: субъективность времени, взгляд на прошлое из авторского настоящего, своеобразная перспектива времени, обусловленная появлением индивидуализированной авторской личности. Отдельные приемы введения настоящего в повествование, перестановки событий в рассказе напоминают собой аналогичные явления

в литературе нового времени. Но многое и отличает художественное время «Жития» от художественного времени произведений новой литературы... Особое настоящее время, воспринятое в свете общего движения мира к своему концу, состояние ожидания смерти, Страшного суда резко отличают художественное время «Жития» Аввакума от художественного времени новой литературы, набрасывая на него отблеск характерных для древнерусской литературы «аспектов вечности». Правда, «вечность» та, древнерусская, находилась вне человека, эта же «вечность» была напряженно субъективной. Аввакум горел на огне, жегшем его изнутри.

## СУДЬБЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОЙ

### НРАВООПИСАТЕЛЬНОЕ ВРЕМЯ У ГОНЧАРОВА

Учительная литература древней Руси подчиняла настоящее время задачам нравоописания и нравоучения. Мы уже видели, что эти нравоучения, касавшиеся «вечных» недостатков человеческой природы, обычных «грехов», велись в настоящем времени, обобщавшем человеческие недостатки. Любопытное продолжение это «настоящее время» обличительной и учительной литературы получило в нравоописательном очерке первой половины XIX в., находившемся под влиянием очерка французского. Очерк также ставил себе целью обобщение нравов и обычаев, но в несколько ином типе. На первый план выступили познавательные цели очерка. Сущность его художественного времени поэтому значительно сложнее.

Очерк с его настоящим временем сыграл в русской литературе роль школы, в которой обучались многие русские писатели приемам типизации и пониманию художественного времени. Явления описывались в настоящем времени. Обобщения явления сводились прежде всего к утверждению его неизменяемости во времени, длительности, многократной повторяемости. Типизация связывалась с художественным обнаружением определенного ритма жизни, и при этом по преимуществу медленного, возвращающегося к тому же самому, обычного, повторяющегося дневного и годового круговорота со спокойным течением событий, отсутствием неожиданностей. Задачи писателя виделись в том, чтобы описывать то, что постоянно совершается каждый день или каждый год, что живет долго, что привычно. Очерк представлен уже «Прогулкой по Москве» К. Н. Батюшкова (1811), «Провинциалом в Петербурге» К. Рылеева (1821), «Семейством Холмских» Д. Н. Бегичева (1832), некоторыми произведениями В. Одоевского, «Новым живописцем общества и литературы» Н. А. Полевого (1832), наконец «Путешествием в Арзрум» Пушкина и «Кавказцем» Лермонтова. Под влиянием очерка находились в известной поре своего творчества Гоголь, Гончаров, Тургенев и др.

День Невского проспекта, день старосветских помещиков, день Илюши Обломова в «Сне Обломова», медленность и повторяемость этого дня, статическое описание типического русского сельского или городского пейзажа соответствовали задачам обобщения.

Приемы обобщения и типизация, обычные для натуральной школы, замедлили художественное время литературы, заставили его течь тихо, обратили внимание литераторов на типы размеренно живущих людей — Обломовых, Башмачкиных, старосветских помещиков, согласовались с типом «лишнего человека». Сон и грезы заняли в литературе большое место. Повторяемость и неизменность привлекли внимание литераторов к теме лени и безволия. Обнаружение этих качеств в русском дворянстве как бы совпало с потребностями типизации.

В качестве примера художественного обобщения нового типа остановлюсь на «Обломове». «Обломов» представляет собой очень большой интерес с точки зрения проблемы времени, решаемой в реалистическом повествовании, использовавшем уроки физиологического очерка натуральной школы[1]. Тема ленивого человека, медленно живущего, много спящего, много обобщающего (этим дается возможность автору переложить часть обобщений на своего героя), пропускающего впечатления от действительности через свободно текущий поток своего сознания, была удивительно точно сопряжена с новым, реалистическим отношением к времени.

Предмет изображения и способ изображения времени находятся в «Обломове» в строгом соответствии.

Начинается роман с описания утра Обломова — утра конкретного, определенного, но в описании которого тем не менее чувствуется каждодневность, типичность. Описание ведется по преимуществу в грамматическом времени прошедшего несовершенного, то и дело переходящего в настоящее. Описание наружности Обломова прикреплено к моменту, когда Обломов лежит в постели. Однако описание это расходится с лежачим состоянием, в котором находится Обломов. В описании говорится о грации движений Обломова, о его улыбке, об отношении к нему людей холодных, поверхностно наблюдательных и людей

---

[1] О влиянии физиологического очерка на «Сон Обломова» см.: А. Г. Цейтлин, Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк), М. 1965, стр. 287—288.

поглубже и посимпатичнее. Говорится в описании о его домашнем костюме, о том, как он ходил дома и пр. «Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу». Ясно, что здесь говорится не о данном утре, а о любом утре Обломова вообще. Но длинное описание это прикреплено к моменту лежания Обломова в постели, что дает возможность автору подчеркнуть длительность этого лежания, создать у читателя ощущение медленности течения времени в квартире Обломова. От описания лежащего Обломова Гончаров переходит к описанию комнаты Обломова, и снова перед нами не тот или иной момент (хотя описание это внешне и прикреплено к определенному утру), а обычная каждодневность. Это неизменный вид комнаты, и поэтому автор как бы с особенным удовольствием подчеркивает ее запущенность, пыль и паутину, отсутствие следов уборки.

«По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того, чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память. Ковры были в пятнах. На диване лежало забытое полотенце; на столе р е д к о е у т р о не стояла не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой да не валялись хлебные крошки. Если б не эта тарелка, да не прислоненная к постели только что выкуренная трубка, или не сам хозяин, лежащий на ней, то можно было бы подумать, что тут никто не живет, — так все запылилось, полиняло и вообще лишено было живых следов человеческого присутствия. На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла и чернильница с перьями; но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели; видно, что их бросили давно; нумер газеты был прошлогодний, а из чернильницы, если обмакнуть в нее перо, вырвалась бы разве только с жужжаньем испуганная муха» [2].

Типизация, как видим, связана с указанием на повторяемость происходящего, она требует обыденности и мед-

---

[2] И. А. Г о н ч а р о в, Собр. соч. в восьми томах, т. 4, «Обломов», Гослитиздат, М. 1953, стр. 9—10. Далее цитируется это издание с указанием страниц в тексте. Разрядка здесь и далее моя. — *Д. Л.*

ленности течения времени. Ей лучше всего подходят медлительные и ленивые люди, запущенный обиход, задумчивость, ленивая наблюдательность, с помощью которой можно облегчить и оправдать наблюдательность самого автора, вынужденного останавливаться на мелочах.

От описания комнаты Обломова роман все ближе подходит к описанию данного утра, конкретного и единичного события, начинающего сюжет романа. Герой начинает действовать. Он еще не встает: он только требует к себе слугу, но и это требование повторяется по нескольку раз; тем самым и оно типизируется. Повторяемость вызова слуги оправдана характером главного героя: он ленив и забывчив. Далее один за другим при одинаковых обстоятельствах являются гости-визитеры. Перед нами, как в физиологическом очерке, проходит целая картинная галерея. Хотя утро уже стало конкретным и единичным, но связь с типизирующей повторяемостью еще не утрачена: и утро типично (визиты гостей — не неожиданные и экстравагантные события), и самые гости «обычны», то есть и они типичны для Обломова, Петербурга, русской жизни. Поэтому и самые визиты — не столько визиты в данное утро, сколько визиты к Обломову «вообще».

Связь приемов типизации с художественным временем с особенной ясностью выступает в сне Обломова. Гончаров и не пытается придать сну Обломова характер сна. Он описывает тот мир, в который переносит нас сон Обломова, но не самый сон. Сон — символ сонного царства Обломовки. Сон служит оправданием медленного течения времени в этой Обломовке. Сон — метод типизации, для которого основное в указании на медленность изменяемости или на неизменность медлительности, ритмичность чередований, повторяемость и безотчетность событий, как бы погруженных в дрему, в сон. Спит не Обломов — спит природа, спит Обломовка, спит быт. Вневременность подчинена быту — сонному, неизменяющемуся. В Обломовке нет ничего внезапного, ничего совершающегося не по календарю: «По указанию календаря наступит в марте весна, побегут грязные ручьи с холмов, оттает земля и задымится теплым паром; скинет крестьянин полушубок, выйдет в одной рубашке на воздух и, прикрыв глаза рукой, долго любуется солнцем, с удовольствием пожимая плечами; потом он потянет опрокинутую вверх дном телегу то за одну, то за другую оглоблю

или осмотрит и ударит ногой праздно лежащую под навесом соху, готовясь к обычным трудам. Не возвращаются внезапные вьюги весной, не засыпают полей и не ломают снегом деревьев. Зима, как неприступная, холодная красавица, выдерживает свой характер вплоть до узаконенной поры тепла; не дразнит неожиданными оттепелями и не гнет в три дуги неслыханными морозами; все идет обычным, предписанным природой общим порядком» (104).

И несколько далее: «Как все тихо, все сонно в трех-четырех деревеньках, составляющих этот уголок! Они лежали недалеко друг от друга и были как будто случайно брошены гигантской рукой и рассыпались в разные стороны, да так с тех пор и остались. Как одна изба попала на обрыв оврага, так и висит там с незапамятных времен, стоя одной половиной на воздухе и подпираясь тремя жердями. Три-четыре поколения тихо и счастливо прожили в ней» (107).

«Ни одна мелочь, ни одна черта, — пишет автор, — не ускользает от пытливого внимания ребенка» (113) и тем как бы оправдывает свое внимание к мелочам, свой «ребяческий» к ним интерес. Ребенок наблюдает, обобщает, не совсем понимая значение происходящего и тем подчеркивая его бездумный, раз навсегда заведенный порядок, ленивую бездумность быта. Грамматические формы и виды соединены в одной фразе: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время в Обломовке не имеет особого значения. Произошло ли что-нибудь один раз или несколько, или происходит всегда в заведенном раз и навсегда порядке — не имеет для автора особого значения, не имеет оно значения и для обитателей Обломовки: «Ничего не нужно: жизнь, как покойная река, текла мимо их; им оставалось только сидеть на берегу этой реки и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зову, представали пред каждого из них» (126—127).

Даже сама мысль людей скована своей обиходной повторяемостью. Одни и те же мысли в этих повторяющихся обстоятельствах «внезапно» осеняют действующих лиц. Старик Обломов «всякий раз», когда видел из окошка доски и перила развалившейся галереи, был озабочен мыслью о поправке (129). «Философия» действующих лиц также как бы на руку приемам обобщения автора. «Вот жизнь-то человеческая! — поучительно произнес Илья

Иванович. — Один умирает, другой родится, третий женится, а мы вот всё стареемся: не то что год на год, день на день не приходится! Зачем это так? То ли бы дело, если б каждый день как вчера, вчера как завтра! .. Грустно, как подумаешь. . .» (134).

В целом «Сон Обломова» — это рассказ не о том, что было, а о том, что бывало, случалось и, может быть, продолжается где-то.

«Обобщение» через сон, грезу, дремоту, полупотухшее сознание встречается в романе и в дальнейшем. Приведу одно особенно поразительное место романа. Близится конец — конец Обломова и конец романа. Обломов сидит в комнате, ему кажется, что все с ним происходящее уже было. Анализ ощущений предвосхищает анализ Пруста и Джойса. Перед нами «поток сознания». Приведу это место целиком.

«Обломов тихо погрузился в молчание и задумчивость. Эта задумчивость была не сон и не бдение: он беспечно пустил мысли бродить по воле, не сосредоточивая их ни на чем, покойно слушал мерное биение сердца и изредка ровно мигал, как человек, ни на что не устремляющий глаз. Он впал в неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации.

На человека иногда нисходят редкие и краткие задумчивые мгновения, когда ему кажется, что он переживает в другой раз когда-то и где-то прожитой момент. Во сне ли он видел происходящее перед ним явление, жил ли когда-нибудь прежде, да забыл, но он видит: те же лица сидят около него, какие сидели тогда, те же слова были произнесены уже однажды: воображение бессильно перенести опять туда, память не воскрешает прошлого и наводит раздумье.

То же было с Обломовым теперь. Его осеняет какая-то, бывшая уже где-то тишина, качается знакомый маятник, слышится треск откушенной нитки; повторяются знакомые слова и шепот: «Вот никак не могу попасть ниткой в иглу: на-ка ты, Маша, у тебя глаза повострее!».

Он лениво, машинально, будто в забытьи, глядит в лицо хозяйки, и из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. Он добирался, когда и где слышал он это. . .

И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости: они шьют молча;

отец ходит молча. Настоящее и прошлое слились и перемешались.

Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре...

Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жмется к няне, прислушивается к ее старческому, дребезжащему голосу. «Милитриса Кирбитьевна!» — говорит она, указывая ему на образ хозяйки.

Кажется ему, то же облачко плывет в синем небе, как тогда, тот же ветерок дует в окно и играет его волосами; обломовский индейский петух ходит и горланит под окном.

Вон залаяла собака: должно быть, гость приехал. Уж не Андрей ли приехал с отцом из Верхлёва? Это был праздник для него. В самом деле, должно быть он: шаги ближе, ближе, отворяется дверь... «Андрей!» — говорит он. В самом деле, перед ним Андрей, но не мальчик, а зрелый мужчина.

Обломов очнулся: перед ним наяву, не в галлюцинации, стоял настоящий, действительный Штольц» (493—494).

Процитированное место — одно из самых значительных в романе. И здесь также полусон, дрема, настоящий сон с его медленным, «обобщающим» течением времени. В этом сне замечательно то еще, что обобщение, которое достигалось Гончаровым в предшествующих описанных нами случаях указанием на повторяемость событий, на этот раз поднялось до типизации единичного, неповторимого случая, но все же как бы повторенного указанием на то, что он, возможно, был когда-то в прошлом.

Обломову *кажется*, что происходящее с ним уже было «когда-то», и благодаря этому происходящее типизируется. Но типизируется не только то, что происходит в данный момент: полудремота Обломова, имеющая символический характер, распространяется на всю его жизнь, а с нею вместе становится ясным, что все, что с ним происходит, «когда-то» было, не случайно, «закономерно».

Так реалистическое отношение к художественному времени далеко уходит от натуралистического времени физиологического очерка, а вместе с ним и от настоящего времени учительной литературы древней Руси.

Обобщающие формы медленно текущего настоящего времени реалистического романа были представлены,

разумеется, не только в «Обломове». Как уже было сказано в начале данного раздела, это настоящее время с его замедленными темпами было типично для Гоголя и Тургенева и для значительной части русского реалистического повествования XIX в.

В летописании не описывался быт, так как не были замечены его изменения. В новой литературе первой половины XIX в. быт замечен, так как описывается его изменяемость... Но эту изменяемость надо остановить, чтобы иметь возможность типизировать, обобщить. И вот писатели озабочены тем, чтобы уверить читателя, что движения почти нет, все совершается по календарю, все погружено в сон, все повторяется. Умение обобщить единичное, заметить значительное в отдельном случае придет позднее. И тогда убыстренное действие романов перенесется из дворянской усадьбы и обеспеченного городского дома на городскую улицу и в квартиры бедняков.

Коренной переворот в отношении к использованию темпов времени для художественного обобщения совершился в произведениях Достоевского.

### «ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ» У ДОСТОЕВСКОГО

Есть писатели, для которых проблема времени не представляет особенной важности и которые довольствуются поэтому традиционными формами художественного времени. Для Достоевского, напротив, художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности. Он постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой времени для него была связана проблема вечности, вневременного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временно́е было для него формой осуществления вечного. Через время он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и вневременно́е.

Художественному времени у Достоевского посвящена ранняя статья А. Г. Цейтлина «Время в романах Достоевского»[3]. Это одна из первых работ, поставившая задачу изучения времени в художественном произведении.

---

[3] «Русский язык в школе», 1927, № 5.

И в этом ее огромная заслуга. Я не собираюсь пересматривать выводы этой статьи. Наблюдения ее правильны и интересны. Автор говорит в ней по преимуществу о длительности времени у Достоевского, о темпах повествования и темпах действия. В ней даются интересные подсчеты дней и часов, в течение которых происходят события романов. Мои размышления будут несколько иными: меня интересует использование у Достоевского некоторых древнерусских принципов изображения времени. Это позволит заметить сходства и различия, пунктиром обозначить «историю времени».

Достоевский — это писатель, «одержимый тоской по текущему» [4]. Эту «тоску по текущему» Достоевский обычно выражает в форме записок. Воображаемый автор его произведений — прежде всего писатель, и при этом по большей части непризнанный, неофициальный, пишущий по случайному поводу, ведущий дневниковые записи, стремящийся записать события как можно ближе ко времени, когда они произошли. Воображаемый автор «Господина Прохарчина» называет себя «биографом» [5]. «Честный вор» имеет подзаголовок «Из записок неизвестного». Тот же подзаголовок имеет «Елка и свадьба». «Белые ночи» имеют подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя», но эти воспоминания также ведутся не в форме устного рассказа, а в письменном виде. «Неточка Незванова» — записки самой Неточки Незвановой. Характерен подзаголовок «Дядюшкиного сна» — «Из Мордасовских летописей». Автор этих летописей записывает события в самой неприхотливой форме и только потом решается их «обработать литературным образом» [6]. Через три года к этим записям снова добавляется летописное изложение. «Униженные и оскорбленные» — записки неудавшегося писателя, сотрудничавшего по журналам и писавшего статейки. Затем идут «Записки из Мертвого дома». «Зимние заметки о летних впечатлениях» пишутся их воображаемым автором вскоре после его летнего путешествия по Европе. «Записки из подполья» — это гигантский внутренний монолог их автора-«парадоксалиста». Но монолог не произнесенный, а записанный автором. Воображае-

---

[4] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 8, «Подросток», Гослитиздат, М. 1957, стр. 625 (далее «Подросток» цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте).

[5] Там же, т. 1, М. 1956, стр. 393.

[6] Там же, т. 2, М. 1956, стр. 277.

мый автор «Записок» — «человек из подполья» — никак не может их закончить. Они имеют «неизданное» продолжение. «Игрок» имеет подзаголовок «Из заметок молодого человека». Эти заметки пишутся в разное время, но по большей части вскоре после событий, а некоторые — даже немедленно («Удивительное известие: сейчас только услышал от нашей няни. . .») [7].

Все основные романы Достоевского написаны «на коротком приводе». Между временем действия и записью об этом действии обычно лежит крайне небольшой промежуток времени. Воображаемый летописец Достоевского следует «по пятам» событий, почти их догоняет, спешит их фиксировать, еще как бы не успев осмыслить их достаточно, не зная, как и чем они кончатся, изумляясь их внезапности, их резким поворотам, их «скандальности», постоянно отмечая их незавершенность. По ходу своего повествования автор или «летописец», от лица которого ведется повествование, меняет оценки событий, находится в напряженном ожидании того, что произойдет, в смятенной неуверенности — точно ли передал самое существо того, что происходит, в тревоге за будущее, в неизвестности этого будущего, сочетающейся с предчувствиями и предвидениями. При этом автор или созданный им повествователь как бы не доверяет правильности собственной интерпретации событий и поэтому оценивает их с точки зрения отдельных персонажей, вносит постоянные самопоправки.

Близкое следование за временем действия создает драматургическую напряженность. Но эта напряженность — одно из побочных явлений. Главное в этом «коротком приводе» не в том. Но прежде посмотрим, как этот «короткий привод» осуществляется.

«Бедные люди» — роман в письмах. Форма эта уже во времена Достоевского была не только не новой, но порядком старомодной: она была излюбленной еще в сентиментализме [8]. Но обратим внимание вот на что. Переписывающиеся пишут друг другу каждый день, иногда по два раза в день. Это позволяет им писать не о событиях далекого прошлого, а о том, что произошло только что, о том даже, что происходит в момент самого напи-

---

[7] Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 4, М. 1956, стр. 325.
[8] См.: Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л. 1929, стр. 21—24.

сания письма. Письма каждого превращаются в монолог, «внутренний монолог», как мы сказали бы сейчас. Оба действующих лица находятся как бы в состоянии непрерывной беседы — беседы, сопровождающей действие и являющейся самим этим действием. Эта переписка нереальна, так как нельзя вообразить себе ситуацию, при которой такая пространная переписка была бы возможна. Нельзя представить себе и такую высокую литературную культуру у лиц того общественного положения, которое они занимали. Поэтому письма каждого — это не только письма персонажей, но это и высказывания самого автора, Достоевского, устами своих персонажей.

В смешении автора и авторского персонажа (в первую очередь Девушкина) не следует ли видеть отступление от реализма и от художественности? Нет. В «Бедных людях» изображен разговор двух душ, а души могут говорить не временным своим языком, а преодолевать все преграды бытового косноязычия, необразованности, необученности. Персонажи говорят больше того, что они могли бы сказать в жизни. Их разговор носит наджизненный, надбытовой характер. Это разговор их существ — сущностей.

И тем не менее жизнь, быт, служебное положение, отсутствие средств к существованию, отвратительные квартирные условия — все это навалилось на обоих. Все это душит обоих. И все это необходимо, чтобы показать их вневременную, вечную сущность. Для их подлинного объединения в потустороннем, в вечном нужно показать, что они различны по возрасту, что им нельзя соединиться, что они глубоко несчастны. И то же самое со временем. Временно́е необходимо, чтобы показать в персонажах вечное, их надмирные сущности. Оба персонажа в каком-то отношении преодолевают быт, становятся над ним. Автор же преодолевает время, изображая время как преследующее его, а самого себя — как преследуемого временем, задыхающегося, неуспевающего, «несчастного» в этом смысле, задавленного заботами, своей писательской неудачливостью, своими поисками слова, своей раздвоенностью между самим собой и созданным им образом повествователя-корреспондента, а в последующих романах — хроникера, рассказчика, перебивающего и отнимающего у автора слово, как бы «борющегося» с ним.

Достоевский «эмансипирует» время, как он эмансипирует героев своих романов, как он эмансипирует даже рассказчиков. Он стремится предоставить им действовать самим, как бы независимо от автора. Так же точно он хочет предоставить течению времени свободу от своих собственных представлений о времени. Поэтому события так часто совершаются у Достоевского «вдруг», «как-то вдруг», «в эту минуту» — внезапно не только для персонажей, но как бы и для него самого. Время течет быстро, и автор не успевает за ним угнаться. Время тем самым становится независимым от автора, оно «неумолимо» движется; события текут как бы без связи. Эта связь осознается рассказчиком только потом. Рассказчик-хроникер словно не понимает значения происходящего. Сперва события фиксируются, потом осмысляются. «Хаотические» записки должны дать представление о хаосе жизни. В этом смысл образа хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского (в «Подростке», например) стоит, как и летописец, «ниже» понимания значения событий. Тем самым многое остается на долю догадки читателя. Читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского. Причинно-следственная связь событий романов Достоевского выступает недостаточно ясно для воображаемого их автора. Эта причинно-следственная связь выявляется поэтому не одновременно с повествованием о событиях, а п о с л е. Многое осмысляется рассказчиком как бы потом. Рассказчик (воображаемый автор) иногда забегает вперед, но это забегание вперед не отрывается от позиции автора, рассказывающего о прошлом, о совершившемся. Поэтому, если повествователь и рассказывает о смысле совершающегося, то как бы из будущего, когда все стало ясно.

Текучесть, зыбкость окружающего мира подчеркивается этой летописностью изложения. Подросток в одноименном романе Достоевского стремится «записывать историю своих первых шагов на жизненном поприще» самым безыскусственным, «летописным» способом. Устами подростка Достоевский заявляет свой протест против литературы и литературщины. Подросток пишет, что он будет излагать события, «уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное, от литературных красот» (5). Поэтому в романе множество такого рода заявлений:

«Я это чтобы было понятнее читателю, и так как не предвижу, куда бы мог приткнуть[9] этот список в дальнейшем течении рассказа» (85). Следовательно, композиция рассказа состоит в том, чтобы что-то и куда-то «приткнуть». Это резкое снижение образа писательского труда. Ту же «случайность» композиции Достоевский подчеркивает, отмечая различные «забегания вперед»: «Но я опять, предупреждая ход событий, нахожу нужным разъяснить читателю хотя бы нечто вперед, ибо тут к логическому течению этой истории примешалось так много случайностей, что, не разъяснив их вперед, нельзя разобрать» (551); «чтоб не вышло путаницы, я, прежде чем описывать катастрофу, объясню всю настоящую правду и уже в последний раз забегу вперед» (606); «двумя-тремя словами забегу вперед!» (539). Подросток ведет свое повествование иногда как бы сразу после события, на бегу, иногда пишет уже «потом». Эта все время меняющаяся во времени позиция автора записок внешне нелогична, противоестественна, но не должна рассматриваться как «художественный недосмотр».

Вся суть — в документальности изложения, в его фактографичности. Для фактической же стороны повествования важно, что автор-подросток — педант: он и платье чистит по-особому, и даже походку выработал особую, чтобы сапоги не снашивать. Об этом он сам подробно пишет. Это внимание к мелочам в личной жизни и обиходе оправдывает его мелочность и скрупулезность в передаче фактов, сопряженную с «откровенными» указаниями на бессилие автора передать действительное время события: «Так как мы проговорили тогда весь вечер и просидели до ночи, то я и не привожу всех речей, но передам лишь то, что объяснило мне, наконец, один загадочный пункт в его жизни» (521). Вместе с тем Достоевский подчеркивает ничтожность реального времени как суетного. Подросток говорит с Версиловым, Версилов сообщает ему в начале разговора: «Ну, где же прежде нам было бы понять друг друга, когда я и сам-то понял себя самого — лишь сегодня, в пять часов пополудни, ровно за два часа до смерти Макара Ивановича... вся жизнь в странствии и недоумениях, и вдруг — разрешение их такого-то числа, в пять часов пополудни! Даже обидно, не правда ли? В недавнюю еще старину я и впрямь бы обиделся» (510).

---

[9] Разрядка моя. — *Д. Л.*

Достоевский заставляет читателя проходить с ним весь путь осмысления событий, заставляет его сопереживать и соосмыслять. Отсюда оговорки в тексте, колебания в оценке, Достоевский как бы не уверен в правильности собственной интерпретации событий. Отсюда постоянные самопоправки, и отсюда стремление записывать события сразу же. Это следование за временем, о котором мы уже говорили, создает драматургическую напряженность и обостряет чувство неизвестности, чувство ожидания.

Важно отметить, что «хроникер» романа «Подросток» — молодой, незрелый человек. Он видит мир, не понимая его в достаточной степени. Читатель воспринимает события через психологию этого подростка, объятого при этом своей всепоглощающей «идеей». Это не наивность старого летописца, пристрастно отрешенного от жизни, уже ставшего к ней равнодушным (образ Пимена), а наивность пылкого юноши, во что бы то ни стало хотящего утвердиться в жизни, ввергнутого в ее водоворот, подвижного (подвижность дает ему возможность быть очевидцем событий, действовать быстро, в «темпе» всего повествования). Это восприятие мира с подчеркнуто «зыбкой» точки зрения, показывающей относительность всего совершающегося. Иногда подросток не может осмыслить события, и тогда он, как летописец, стремится записывать только факты: «. . . не буду описывать смутных ощущений моих. . . буду продолжать лишь фактами. . . фактами, фактами! Помню, как меня самого давили тогда эти же самые факты и не давали мне ничего осмыслить, так что под конец того дня у меня совсем голова сбилась с толку» (539).

Факты сами по себе бессмысленны, они лишены настоящей правды. Это суета. Смысл где-то за пределами фактов, в глубине их, в их сущности. Факты — это мираж. Чтобы описывать факты, и нужен такой подросток. Нельзя вкладывать в них самих определенный смысл, нужно быть фактографом, «хроникером». Но подросток не выдерживает — он толкует события, толкует явно неправильно, так как он подросток, несмышленыш, да еще захвачен «идеей», которая не может вызвать сочувствия читателя, так как она идет от его оскорбленной натуры, полна ненависти к окружающему обществу. В этом смысле толкования подростка не могут быть приняты читателем, не могут восприниматься всерьез. Но между тем в его рассуждениях много ума, он помимо воли высказывает

й по-своему мудрые мысли, дает глубокие толкования, но эти последние как бы случайны: читатель сам должен отделить мудрое от глупого, «щенячьего». Этим создается объективность художественных обобщений. Читатель как бы сам делает обобщения, незаметно подсказываемые ему Достоевским.

В романе, который стремится передавать факты (это заявлено устами подростка), чрезвычайно много рассуждений и суждений. Они врываются в ткань романа посвоему невольно.

В конце, в критических замечаниях бывшего воспитателя подростка — Николая Семеновича, говорится о записках подростка, что они могут «дать материал» для характеристики «смутного времени», «несмотря даже на всю их хаотичность и случайность» (625). Мы бы сказали, что характеристику своему времени записки дают именно благодаря хаотичности и случайности. Сущность вещей выступает именно через их хаотичность и случайность. В этом залог объективности создающейся картины, не подтасовываемой автором, а летописно зафиксированной хроникером.

Летописная приверженность к фактографии при презрении к самому факту как «суете сует», к чему-то зыбкому и неопределенному сказывается, разумеется, не только в «Подростке», но и в других романах Достоевского. В «Идиоте» Достоевский пишет: «... мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений, и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее» (648) [10]. Но немного далее автор пишет: «Таких странных фактов пред нами очень много, но они не только не разъясняют, а, по нашему мнению, даже затемняют истолкование дела» (651). Повествователь-горожанин в «Братьях Карамазовых» говорит: «Вижу, однако, что так более продолжать не могу, уже потому даже, что многого не расслышал, в другое пропустил вникнуть, третье забыл упомнить, а главное, потому, что ... если все припоминать, что было сказано и что произошло, то буквально недостанет у меня ни времени, ни места» (т. X, 191—192) [11].

---

[10] Роман «Идиот» цитирую по изданию: Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 6, Гослитиздат, М. 1957.

[11] Роман «Братья Карамазовы» цитирую по изданию: Ф. М. Достоевский, Собр. соч., тт. 9 и 10, Гослитиздат, М. 1958.

Достоевский подчеркивает ограниченность осведомленности хроникера. Хроникер не все знает или узнаёт лишь потом. Он постоянно заявляет: «как оказалось теперь», «как потом оказалось», «ему припомнилось», «по всем признакам, он прятался», «я и теперь не знаю в точности, кто он такой» и т. д. Иногда хроникер просто отказывается сообщать сведения: «Конечно, никто не вправе требовать от меня как от рассказчика слишком точных подробностей касательно одного пункта: тут тайна, тут женщина. . .» (490) [12]. Достоевский подчеркивает, что его хроникер схватывает только внешнюю сторону явлений.

Хроникер «Бесов» заявляет: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи» (219).

Вместе с тем образ рассказчика постоянно меняется на протяжении любого романа Достоевского. Эти изменения лица рассказчика Я. О. Зунделович считает «одним из стилистических показателей идейно-художественной ущербности, порочности романа» (имеются в виду «Бесы») [13]. Сам автор — Достоевский — и его воображаемый рассказчик часто вторгаются в повествование друг друга: в рассказчике-хроникере часто проглядывает Достоевский, в Достоевском — рассказчик-хроникер. Но так ли уж случайны и плохи эти изменения лица рассказчика, эти вторжения одного повествователя в сферу другого? Нет ли здесь элементов подлинно новаторского художественного метода, а не простых художественных срывов?

Прежде всего я бы хотел внести поправку в то разграничение, которое предлагает Я. О. Зунделович. С его точки зрения, повествование ведется то «чистым автором», то «чистым повествователем», то смешениями того и другого [14]. Однако в том-то и дело, что ни автор, ни рассказчик в «чистом» виде у Достоевского почти никогда не представлены. Образ повествователя у Достоевского условен, он невозможен в реальности, как невозможен второй Достоевский. Достоевский наделил его собственной проницательностью, собственным художественным темпераментом, высоким интеллектуальным проникновением

---

[12] Роман «Бесы» цитирую по изданию: Ф. М. Достоевский, Собр. соч., т. 7, Гослитиздат, М. 1957.

[13] Я. О. Зунделович, Романы Достоевского. Статьи, Ташкент, 1963, стр. 110.

[14] Там же, стр. 40—61 (речь идет о романе «Преступление и наказание»).

в события. Этот образ повествователя сравнительно с самим автором — Достоевским — только несколько снижен в чисто бытовом, временно́м плане. Таков, например, образ хроникера в «Бесах». Там «хроникер» — и конфидент Степана Трофимовича, и городской сплетник, и суетливый молодой человек из «услужающих» дамам, но он такой же проникновенный психолог, как и сам Достоевский, он так же неукротим в своем творчестве, так же понимает значительность происходящего, так же стремится уследить за всем происходящим, как и сам Достоевский. При всей своей «мелкости» он все же «летописец нашего города». Но его «мелкость» значительна: она знаменует собой суетность фактической стороны событий, которую «летописец нашего города» передает. Хроникер Достоевского только прикидывается несмышленышем, а по существу он помогает читателю проникнуть в самую суть событий.

Незаметные и быстрые переходы от авторской речи к речи повествователя происходят на всем протяжении произведений Достоевского. Оба рассказчика смешиваются. Это не рассказчики, а две точки зрения на события, которые могут сближаться и разъединяться в своем «преследовании» событий. Одна точка зрения переходит в другую путем своего рода кинематографического наплыва, сокращения или удаления расстояния между рассказывающим и событиями, о которых он рассказывает.

Зачем все это нужно? «Разделение труда» между автором и созданным автором повествователем (корреспондентом, хроникером и пр.) было нужно Достоевскому, чтобы всесторонне охватить действие, события, индивидуальности, развернуть факты со всех сторон, с которых они только могли восприниматься. Поэтому это «разделение труда» условно и далеко не полно. Достоевскому вовсе не важно создать полноценные, резко характерные образы повествователей. Ему важно создать разные точки зрения.

Поясню свою мысль на одном примере из истории живописи. Ренессанс создал линейную перспективу. Эта линейная перспектива предполагает одного и при этом абсолютно неподвижного зрителя, который видит перед собой пейзаж или архитектуру, изображенную на картине, как бы сидя в театральном кресле, со строго предназначенного ему места. Открытие линейной перспективы в ренессансном искусстве считается большим

достижением в развитии живописи. Не будем спорить. Но в области истории искусства прогресс всегда сочетается с некоторыми утратами художественных достижений — почему и важно, кстати, сохранять и изучать произведения всех эпох. Заглянем на минуту в то, как изображалось пространство в искусстве, предшествующем Ренессансу. Искусствоведы довольно много писали о так называемой обратной перспективе. Это не совсем точный термин. Как будто бы во все века существовала одна «подлинная» перспектива, которая иногда могла быть и «обратной» — вывернутой наизнанку. Обратную перспективу мы могли бы вообразить себе только в том случае, если бы возможно было поместить неподвижного зрителя не перед картиной, а позади нее и изобразить все на картине как бы с той ее стороны. Пока таких произведений живописи не было создано. В доренессансной итальянской живописи, тесно связанной с византийской, и в русской иконе дело обстояло проще: единой точки зрения зрителя на всю живописную композицию просто не было. Одна часть композиции изображалась с одной точки зрения, другая — с другой. Стол изображался несколько сверху, чтобы видна была столешница, чтобы видны были лежащие на ней предметы. Выравнивались и величины согласно их внутреннему значению — дерево изображалось меньше, человеческая фигура — больше. Менялись и места предметов. Человеческие фигуры изображались перед домом или храмом, в котором, предполагалось, происходит действие. Все это делалось для того, чтобы всесторонне и с наилучших позиций охватить предмет. Икона жила своей внутренней жизнью, независимой от зрителя, от его точки зрения. Поэтому каждый предмет, каждый объект изображался с той точки зрения, с какой он лучше всего был виден, иначе говоря — со своей собственной, ему принадлежащей точки зрения. Неподвижной, единой точки зрения, как я уже сказал, не было. Это лучше всего видно во внутренних росписях помещений. Зритель в храме Софии в Охриде остро ощущает, что росписи с необыкновенным искусством рассчитаны на и д у щ е г о в центральном нефе зрителя. Ангелы на коробовом своде как бы сопровождают его, меняя свои положения в ритм движения зрителя или в ритм движения его глаза. Никакие репродукции не могут воспроизвести того впечатления, которое создается в самом храме. Лучше всего фресковые росписи может воспроизвести только

кинематограф с его движущейся «точкой зрения». Живопись XX в. во многих случаях возвращалась к приемам доренессансной живописи [15].

Ближайшие предшественники и современники Достоевского изображали время с одной точки зрения, при этом — неподвижной. Рассказчик (сам автор или «образ рассказчика») как бы садился перед читателем в воображаемое удобное кресло (немного барственное, — допустим, у Тургенева) и начинал свое повествование, зная его начало и конец. Автор как бы предлагал читателю прослушать повествование, в котором сам автор занимал прочную и неподвижную позицию свидетеля случившегося, рассказывающего о том, что произошло уже, что уже имело свой конец. Немногим отличались от этого «романы в письмах» (об этом я уже сказал) и дневниковые записи. Позиции повествователей Достоевского совсем иные. Повествователь бегает по городу, разузнает о случившемся, подглядывает, иногда даже скрываясь за занавесками (как в «Подростке»), пишет и описывает «на ходу». Что-то журналистское есть в его работе. И недаром Достоевскому так нравилась журнальная деятельность. Его «Дневник писателя» — это тоже погоня за современностью на «коротком приводе». Но этого мало. Достоевского вообще не устраивает одна точка зрения, хотя бы и крайне подвижная, динамичная, свободно перемещающаяся за только что совершившимся. Ему нужны по крайней мере две точки зрения — автора и повествователя, чтобы со всех сторон описать действие и персонажей, создать известную «стереоскопичность» изображения. Автор смотрит на происходящее с некоторой высоты, он больше удален от рассказчика во времени. Он может судить о событиях и людях с точки зрения «вечной» их значимости. Хроникер же весь в суете. Он смотрит, следит за событиями без всякого удаления от них. В результате такого двойного изображения каждый персонаж, каждое событие показаны у Достоевского, как в доренессансной живописи, с нескольких сторон или с той стороны, с которой оно яснее всего обозревается. Вот почему Достоев-

---

[15] Специально типологии композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения посвящена очень интересная книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы», М. 1970, написанная уже после первого издания «Поэтики древнерусской литературы».

ский в конце концов так часто прибегает к образу хроникера, «летописца современности» (выражение самого Достоевского). Ведь в летописи также нет единой точки зрения, нет единого рассказчика. Поэтому в летопись попадают события значительные и незначительные. Это создает эффект суетности, бренности земного существования. Эффект, который, как мы увидим, небезынтересен для Достоевского.

Различие между повествователями Достоевского и повествователями в летописи, однако, то, что летопись «на самом деле» писалась многими летописцами. Каждая летопись составлялась сводчиками из многих летописей, соединявших различные точки зрения действительно различных летописцев. У Достоевского же это сознательный прием. И прием этот создан им раньше, чем европейская живопись решилась вернуться к доренессансному «огляду» объектов одновременно с нескольких сторон.

Но содержание произведений Достоевского слишком значительно, чтобы оно могло быть рассказано даже двумя рассказчиками. Именно поэтому Достоевский прибегает так часто к слухам, сплетням, рассказам персонажей, к цитатам из литературных произведений, создает образы писателей (даже Фома Фомич Опискин в «Селе Степанчикове» — «писатель»), заставляет писать многих из своих героев. В Легенде о великом инквизиторе, принадлежащей воображаемому лицу — Ивану Карамазову, Достоевский описывает севильскую ночь выражениями из Пушкина: воздух «лавром и лимоном пахнет». Ему как бы не хочется подбирать собственные слова для описания местного колорита. Ведь этот колорит совсем не важен. Это как бы сказочное «в некотором царстве, в некотором государстве» — мираж, который вот-вот рассеется, чтобы оставить только самую суть, идею!

Автор передает случившееся с помощью рассказов действующих лиц. Иногда эти действующие лица сами подглядывают, прячутся в комнате — точно по поручению автора, так как собственной нужды у них в этом иногда и не бывает. Иногда автор указывает, что не мог разузнать подробностей, жалуется на отсутствие свидетелей, а то вдруг каким-то чудом узнаёт подробности ночного разговора губернатора Лемке с его супругой. «Мы не знаем, про что они говорили», — пишет Достоевский, и это тоже характерно: эти уединенные разговоры для него все ж таки особенно важны и интересны.

И действительно, персонажи дают возможность взглянуть на явление с разных сторон. В голосах этих персонажей часто (гораздо чаще, чем у многих других авторов) звучит голос самого Достоевского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и «мыслей-чувств» [16]. Его романы — «лирическая летопись».

В литературе о Достоевском неоднократно указывалось, что взгляды его героев нельзя отождествлять со взглядами самого Достоевского. И это верно. Однако нельзя не обратить внимания и на то, что никто из авторов не излагал так часто свои взгляды устами своих персонажей. И в этом отношении снова мы должны подчеркнуть, что у Достоевского нет «чистых» героев, как нет и «чистого автора».

Благодаря такому вторжению автора в речи, поступки, суждения действующих лиц сами фигуры автора и его повествователя выступают далеко не отчетливо. Да отчетливость их и не нужна. Они не «в фокусе», поскольку они все время движутся. Их изображения импрессионистически размыты их движением. Это художественный прием. Важны действия, события, действующие персонажи, а не повествователи. Читатель иногда даже не сразу узнает — кто они. Имя и отчество «хроникера» в «Бесах» (Антон Лаврентьевич) читатель узнаёт как бы случайно и может легко его забыть: оно не важно. Повествователи романов Достоевского часто условны, о них необходимо в какой-то мере забывать. Это почти так же, как в японском кукольном театре, где актеры в черном передвигают кукол на сцене на глазах у зрителей, но зрители не должны их замечать и не замечают. Играют куклы. Куклы могут иногда изобразить больше, чем живые актеры. Тех же, кто переставляет кукол, не следует принимать за действующих лиц. Автор и повествователи у Достоевского — это слуги просцениума, которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций. Потому-то они так и суетятся...

---

[16] Под понятием «полифонизм» романов Достоевского имею в виду идеи, изложенные у М. М. Бахтина (см. его книгу: «Проблемы поэтики Достоевского», изд. 2-е, М. 1963).

Достоевский — в погоне за временем, но не за «утраченным временем», как впоследствии у М. Пруста, которое было когда-то, прошло и теперь вспоминается, а за настоящим, за совершающимся. Он как летописец хочет зафиксировать мимолетное, чтобы закрепить его и выявить в нем вечное. То, о чем пишет Достоевский, — это еще не остывшее прошлое, прошлое, не переставшее быть настоящим. Его летопись — «быстрая летопись», и хроникер его очень похож на репортера, поэтому-то он так не по-пименовски подвижен и не по-пименовски молод. Но все же связь с Пименом есть. Достоевский придает равное значение, как и летописец, значительному и незначительному, объединяет в своем изложении главное и второстепенное. И это позволяет ему в мелочах увидеть знаки вечности, предчувствия будущего и само это еще не родившееся будущее.

Достоевский — весь в поисках объективности и достоверности. Равное внимание к мелочам (деталям) и главному (общему) позволяет ему сохранять объективность. Изменение точек зрения позволяет утверждаться в сознании достоверности происходящего.

Одному случившееся представляется одним образом, другому — иначе, но многообразие суждений о случившемся позволяет все же считать, что случившееся б ы л о, что оно не мираж и что общее между разными точками зрения есть общее объективное. На фоне «немедленного» следования рассказчика за событиями все авторские отвлечения к будущему воспринимаются как «пророчества», как предвидения, как удостоверения в вечной сущности совершающегося.

«Быстрая летопись» романов Достоевского — это современная форма литературы. Это вовсе не попытка архаизировать повествование, механически воскресить забытые формы художественного времени. Это иногда стенограмма. Характер стенограммы повлиял на стиль Достоевского, смешавшись с летописными композиционными приемами. Сравните, например, замечания в скобках, которыми Достоевский сопровождает изложение речей на собраниях революционеров в «Бесах»: «(Послышался смех)», «(Смех опять)» (421), «(Общее шевеление и одобрение)», «(Опять шевеление, несколько гортанных звуков)», «(Восклицания: да, да! Общая поддержка)» (567) и т. д. Здесь передана даже неуклюжесть стенографического языка: «шевеление»! Стенограмма — совре-

менная форма летописи, документированной записи. Хроникер-летописец не случайно подчеркивает протокольную точность передаваемых им речей: «Я слово в слово привожу эту отрывистую и сбивчивую речь» (492) [17].

Достоевский вечно находится в погоне за событиями, так как ему, как летописцу, нужна достоверность. Проходит всего какой-то месяц, и правда исчезает. Суд над Иваном Карамазовым это показывает. Нельзя установить достоверность прошлого. А об отдаленном прошлом существуют уже только легенды.

И вместе с тем Достоевского тянуло к повествовательной манере прошлого, а следовательно, и к фантастическому времени средневековых жанров, когда надо было изложить чистую идею. Не случайно Иван Карамазов упрекает Алешу, что его «разбаловал современный реализм» и он «не может вместить ничего фантастического». Легенда о великом инквизиторе условно перенесена в XVI столетие, когда, по словам Ивана, «было в обычае сводить в произведениях на землю горние силы» (т. IX, 309). Характерно, что и записки старца Зосимы — попытка воскресить древние формы повествования. Не случайно образцом для их стиля послужили записки старца Парфения [18]. Написанные в XIX в., эти записки тем не менее следовали традициям древнерусской литературы — традициям жанра хождений во Святую землю, представляя собой любопытную форму смешения различных языков и стилей, демонстрируя живучесть старых приемов изображения суетности всего временно́го и значительности вневременно́го. И все же Достоевский прибегал к этим древнерусским способам лишь в посторонних для его основной стилистической манеры вкраплениях.

В основном же Достоевский стремился в «суете сует» близких к современности нагромождений фактов найти признаки достоверной и «вечной» правды. Гидом в этих поисках Достоевский избирал воображаемого «хронике-

---

[17] О стенографировании произведений Ф. М. Достоевского см.: Б. Н. Капелюш и Ц. М. Пошеманская, Стенографические записи А. Г. Достоевской. — «Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения», т. 6, М.—Л. 1961. Однако влияние стенографирования на стиль произведений Достоевского не изучалось.

[18] «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника святыя горы Афонския инока Парфения», изд. 2-е, М. 1856.

ра» — летописца, неумелого писателя, который сам, не отличая иногда значительного от незначительного и случайно наталкиваясь на существенное, давал ему наиболее объективные показания.

Отметим теперь самое важное различие в отношении ко времени у летописцев и у Достоевского. Летописное время у первых было натуральным выражением их отношения к истории, к современности, к миру событий. Это было эпическое, коллективное сознание времени, сложившееся в жанре как таковом. У Достоевского летописное время — художественный способ изображения мира, он воссоздает его искусственно, как художник, *изображает* самое это летописное время, создавая образ хроникера, летописца. Летописное время у летописцев — их природа, природа их ви́дения мира. Летописное время у Достоевского — это пейзаж, написанный большим художником. И при этом Достоевский не стремится воссоздать летописное время летописца, — он только использует достижения этого древнего способа в изложении события под углом зрения вечности. Он творчески перерабатывает этот способ, трансформирует его, делает его изумительно мобильным.

Художественные достижения древней литературы входят в новую не только отдельными сюжетами, темами и мотивами, — они входят по всему фронту литературы, имеющей тысячелетний опыт.

## «ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ» У САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Один из самых трудных вопросов — это вопрос о художественном времени в произведении, которое пародирует какой-либо жанр. Здесь неизбежны совмещения различных рядов времени: времени пародируемого произведения и времени авторского.

«История одного города» Салтыкова-Щедрина пародирует историческое сочинение, написанное на основании летописи с частичным использованием этой летописи. В нем перекрещиваются различные системы художественного времени: художественное время произведения, автором которого является Салтыков-Щедрин, художественное время пародируемого исторического сочинения, автором которого является вымышленный «издатель», и художественное время (если его только можно назвать

«художественным») той предполагаемой «Глуповской летописи», которая лежит в основе всего. Последние две системы художественного времени значительно искажены нарочитым их «непониманием» — непониманием чисто условным, которое является как бы сутью пародии, и создающиеся этим переходы из одного времени в другое дают возможность Салтыкову-Щедрину под видом прошлого писать о современности.

*

В основе «Истории одного города» лежит вымышленный «Глуповский летописец». Перед нами гротескное изложение содержания и переложения приемов средневекового летописца. Это подчеркнуто в самом названии; вот его полный вид: «История одного города. По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин)» [19].

Произведение открывается археографическим описанием рукописи «Глуповского летописца»: «Летопись ведена преемственно четырьмя городовыми архивариусами и обнимает период времени с 1731 по 1825 год. В этом году, по-видимому, даже для архивариусов литературная деятельность перестала быть доступною. Внешность «Летописца» имеет вид самый настоящий, т. е. такой, который не позволяет ни на минуту усомниться в его подлинности; листы его так же желты и испещрены каракулями, так же изъедены мышами и загажены мухами, как и листы любого памятника погодинского древлехранилища» (276).

Описание состава рукописи пародирует состав реальных летописей: «Летописи предшествует особый свод, или «опись», составленная, очевидно, последним летописцем; кроме того, в виде оправдательных документов, к ней приложено несколько детских тетрадок, заключающих в себе оригинальные упражнения на различные темы административно-теоретического содержания. Таковы, например, рассуждения: «об административном всех градоначальников единомыслии», «о благовидной градоначальников наружности», «о спасительности усмирений (с картинками)», «мысли при взыскании недоимок», «превратное те-

---

[19] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 9, Л. 1934, стр. 273. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

чение времени» и, наконец, довольно объемистая диссертация „о строгости“» (276).

М. Е. Салтыков-Щедрин был, очевидно, хорошо знаком с рукописями поздних летописей и хронографов, преимущественно XVII в. Он знал, что летописи представляли собой своды произведений различных летописцев, знал их баснословное начало, характер имеющихся в них отдельных статей, приложений и т. д. «Обращение к читателю», которым начинается «Глуповский летописец», во многом напоминает вводные статьи некоторых поздних летописей или хронографов третьей редакции и степенных книг. Однако только это обращение как бы сохраняет текст «Глуповского летописца». Сама же «История одного города» претендует быть только изложением «Глуповского летописца».

Вслед за несколькими строками, пародирующими риторическое начало «Слова о полку Игореве», «История одного города» переходит к баснословному началу Глупова, напоминающему историческое баснословие XVII в.

В летописи, как мы видели, время обозначается точными хронологическими вехами — годами от «сотворения мира»; более крупные хронологические вехи — смены князей. В степенных книгах историческое повествование делится по степеням исторической лестницы; каждая ступень этой лестницы — княжение или правление митрополита.

В соответствии с сатирическим замыслом «Истории одного города» это деление истории в «Глуповском летописце» подчеркнуто: история делится на главы по правителям. Один градоначальник сменяет другого, чем знаменуется переход от одного исторического периода к другому. Историческое движение настолько связано со сменами градоначальников, что когда Угрюм-Бурчеев «моментально исчез, словно растаял в воздухе», то и «история прекратила течение свое» (426). В «Истории одного города», как и в летописи, есть точные даты (градоначальник Брудастый прибыл в Глупов в августе 1762 г.) и ссылки на других градоначальников и на их порядковые номера по «Описи градоначальникам» (эта опись пародирует списки царей, князей и церковных иерархов, имеющиеся в летописи). Обыватели, например, «вспомнили даже беглого грека Ламврокакиса (по «описи» под № 5), вспомнили, как приехал в 1756 году бригадир Баклан (по «описи» под № 6)» (291). Есть исторические

сравнения (характерные для хронографов и встречающиеся в летописи): «Нечто подобное было, по словам старожилов, во времена тушинского царика, да еще при Бироне, когда гулящая девка, Танька-корявая, чуть-чуть не подвела всего города под экзекуцию» (292).

Имеются в глуповской летописи и характерные для летописания точные отметки «исторического» времени; ср. в главе V: «Был, по возмущении, уже день шестый» (310); «был, после начала возмущения, день седьмый» (312); «наконец, в два часа пополудни седьмого дня он (новый градоначальник. — *Д. Л.*) прибыл» (312), и пр.

Можно было бы привести и многие другие признаки знакомства Салтыкова-Щедрина с летописными способами изображения времени. Моя задача не состоит только в том, чтобы показать, что, пародируя «Глуповский летописец», Салтыков-Щедрин в какой-то мере воспроизвел и летописные особенности обозначения времени. Дело обстоит сложнее.

В главе о летописном времени мы видели, что, механически соединяя в единой хронологической сети под одним годом разнохарактерные и разнокалиберные события, не связанные между собой единой причинно-следственной зависимостью, летопись подчеркивала «суету сует мира сего». Это механическое соединение в годовой статье различных известий подчеркивало провиденциальную точку зрения летописца, его особую «философию истории», связанную с его церковными представлениями. Видя движение только в узком кругу событий, считавшихся достойными быть отмеченными в летописи (смены князей, их смерти и рождения, войны и заключения мира и т. п.), летописец как бы подчеркивал неизменность всего остального, «суетность» мировой истории (совсем иным, правда, было отношение к истории библейской, излагавшейся и иными способами). Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» воспользовался этим внешним приемом летописи, чтобы показать не «суетность истории», а бессмысленность действий градоначальников как единственных вершителей истории. То, что для старых русских летописей было традиционным приемом описания событий, то у Салтыкова-Щедрина превращено в самую суть событий. Летописное изображение времени стало восприниматься как изображение самого существа исторического процесса и обессмысливало его. И в этом-то и состоит смысл пародирования летописи: летописная

манера изображения давала неограниченные возможности для сатирического изображения действительности, для подчеркивания глупости и бессмысленности начальственных деяний.

В самом деле, летописное нанизывание сообщений переведено в «Истории одного города» в план бессмысленной смены событий. Если летопись соединением разнокалиберных и разнохарактерных событий показывала суету мира, то М. Е. Салтыков-Щедрин, отрицая существование прагматической связи между событиями, показывает тем же способом бессмысленность действий самих людей — «деятелей истории». То, что для древнерусского летописца было свидетельством особого течения времени, раскрывающего призрачность земного существования, земных тревог, то для воображаемого «издателя» «Истории одного города» являлось лишь немотивированностью поступков самих глуповцев. То, что для летописца являлось природой исторического течения времени, то для автора «Истории одного города» является природой самих глуповских градоначальников, чьи бесцельные, «глупые» поступки порождают хаос событий. Из метафизического плана летописи М. Е. Салтыков-Щедрин переводит тот же характер изложения в план реальный, причинно-следственный. Для летописца причинно-следственный ход исторических событий нарушается божественным вмешательством, для глуповского же летописца причинно-следственная связь событий нарушается бессмысленными начальственными распоряжениями.

Летопись обычно мотивирует те или иные решения князя, влагая в его уста «исторические речи», произнесенные им в момент принятия решения. Салтыков-Щедрин также вкладывает в уста градоначальников «исторические слова», но опять-таки, чтобы показать глупость их действий. Бессмысленность слов подчеркивает бессмысленность и немотивированность градоначальственных распоряжений и далее — бессмысленность самой истории, направляемой их властительными указаниями.

При этом слова градоначальников никак не мотивировали их поступка, а непосредственно вызывали событие. В результате логика отсутствовала не только в словах градоначальников, но и в порождаемых этими словами событиях. Слова начальства оказывались единственными двигателями истории. Они не вызывали и не могли вызывать возражений. Они были разительными,

заставляли себе только подчиняться. Поскольку начальник не встречал возражений и ему не надо было аргументировать, эти начальственные распоряжения оказывались односложными, сводились к окрикам и восклицаниям. За словами административного лица, какими бы идиотскими они ни были, немедленно шло их «воплощение» в действительность.

Поэтому нередкое в летописи отсутствие прагматической связи событий в «Истории одного города» превращено в отсутствие элементарной человеческой логики. Мотивы есть, но они глупые, и город, в котором история совершает свое течение, — Глупов (впрочем, начальственно переименованный в Непреклонск; это переименование тоже важно, так как оно позволяет демонстрировать стремление начальников подчинить своим распоряжениям историю).

Немедленность воплощения в жизнь любых начальственных слов, не встречающих возражений, видна по сцене приглашения глуповцами к себе князя. Князь сидел посреди поляночки, попаливая в ружьецо и помахивая сабелькой. Это «сидение» князя как бы пародирует те иератические положения, в которых обычно изображался князь в летописи и на миниатюрах при приеме и отпуске послов. Глуповцы становятся пред ясные очи князя, и начинается диалог, напоминающий не то диалоги летописи, не то диалоги сказки. Князь спрашивает, глуповцы отвечают и излагают ему свою просьбу: прийти к ним и «володеть» ими. Затем князь ставит им условия, и глуповцы на все отвечают «так», не в силах придумать возражения. «Ладно. Володеть вами я желаю, — сказал князь, — а чтоб идти к вам жить — не пойду! Потому вы живете звериным обычаем: с беспробного золота пенки снимаете, снох портите! А вот посылаю к вам, заместо себя, самого этого новотора-вора: пущай он вами дóма правит, а я отсель и им и вами помыкать буду!

Понурили головотяпы головы и сказали:

— Так!

— И будете вы платить мне дани многие, — продолжал князь, — у кого овца ярку принесет, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разломи его нá-четверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвертую себе оставь. Когда же пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!

— Так! — отвечали головотяпы.

— И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать; прочих же всех — казнить.

— Так! — отвечали головотяпы.

— А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глуповцами.

— Так! — отвечали головотяпы.

Затем приказал князь обнести послов водкою, да одарить по пирогу, да по платку алому, и, обложив данями многими, отпустил от себя с честию.

Шли головотяпы домой и воздыхали. «Воздыхали не ослабляючи, вопияли сильно!» — свидетельствует летописец. «Вот она, княжеская правда какова!» — говорили они. И еще говорили: „та́кали мы, та́кали, да и прота́кали!“» (284).

Летопись, прочтенная глазами историка XIX в., превращена в цепь бессмысленных действий административных лиц. «Суетность» мира сего превращена в глупость не знающих себе препон администраторов.

В летописи — смена княжений, в истории Глупова — смена градоначальников. Феодальные представления трансформированы в представления чиновников. Пародирована и манера летописи влагать в уста исторических лиц их «исторические слова». Эти «исторические слова» начальства становятся как бы самой сутью истории.

Когда калязинец взбунтовал семендяевцев и заозерцев и, «убив их, сжег», тогда князь выпучил глаза и воскликнул:

«— Несть глупости горшия, яко глупость!

И прибых собственною персоною в Глупов и возопи:

— Запорю!

С этим словом начались исторические времена» (286).

История начинается с начальственного окрика и прекращает свое течение с исчезновением испарившегося в воздухе градоначальника.

В главе XII «Поклонение мамоне и покаяние» есть такое рассуждение о течении истории: «Человеческая жизнь — сновидение, говорят философы-спиритуалисты, и если б они были вполне логичны, то прибавили бы: и история — тоже сновидение. Разумеется, взятые абсолютно, оба эти сравнения одинаково нелепы, однако нельзя не сознаться, что в истории действительно встречаются

по местам словно провалы, перед которыми мысль человеческая останавливается не без недоумения. Поток жизни как бы прекращает свое естественное течение и образует водоворот, который кружится на одном месте, брызжет и покрывается мутною накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт, ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим, и люди, по-видимому, не преследуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня. Попеременно, они то трепещут, то торжествуют, и чем сильнее дает себя чувствовать унижение, тем жестче и мстительнее торжество. Источник, из которого вышла эта тревога, уже замутился; нача́ла, во имя которых возникла борьба, стушевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства, изобретающее дыбу, хождение по спицам и т. д.» (375—376).

Как видим, особенности летописного изображения истории перенесены Салтыковым-Щедриным на самую историю, которую делают ретивые администраторы. «Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим». Это не взгляд на всю историю — это только взгляд на те «провалы» в истории, которыми она обязана вмешательству чиновников. То, что летописцу казалось в истории доказательством величия божественного промысла, то у Салтыкова-Щедрина оказывается бессмысленностью административного рвения глуповских градоначальников. Начальственная борьба со стихией сама превращается в стихию. Люди заняты только «защитой нынешнего дня»; «начала, во имя которых возникла борьба, стушевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства».

М. Е. Салтыков-Щедрин не был первым в пародировании русских летописей. За несколько лет до него, в 1854 г., Густав Доре издал во Франции альбом «La sainte Rusi». Различие между Г. Доре и М. Е. Салтыковым-Щедриным заключалось в том, что Доре пародировал русскую историю, а М. Е. Салтыков-Щедрин — русскую летопись. Г. Доре стремился показать бессмысленность русской истории, М. Е. Салтыков-Щедрин создал гротеск из перевода летописной манеры изложения в современный план. Это летопись, прочтенная глазами почти современника Салтыкова-Щедрина.

Кто же этот «почти современник» Салтыкова-Щедрина и почему понадобилось читать летопись именно его глазами? В ответе на этот вопрос мы близко подойдем к самой сути художественного замысла Салтыкова-Щедрина.

*

Салтыков-Щедрин пародирует в «Истории одного города» не столько летопись, сколько русских историков, изучающих, комментирующих и издающих летопись.

Смещая времена, Салтыков-Щедрин пишет, что летописцы «Глуповского летописца» «единую имели опаску, дабы не попали наши тетрадки к г. Бартеневу и дабы не напечатал он их в своем „Архиве"» (279). Эта опаска их оправдалась: глуповскую летопись нашли и использовали в качестве исторического источника для «Истории Глупова». Цитированное уже выше предисловие «От издателя» пародирует археографические введения историков и литературоведов своего времени: М. П. Погодина, Н. И. Костомарова, А. Н. Пыпина. Не столько летописцев, сколько именно их выставляет Салтыков-Щедрин в карикатурном виде.

Выше указывалось, что Салтыков-Щедрин, как бы не понимая духа летописи, буквально понимает летописное изображение событий. Летописная м а н е р а описания событий становится под пером Салтыкова самой с у т ь ю истории. Ответственность за это «оглупление» летописи Салтыков-Щедрин возлагает на русских историков — своих современников. Он создает образ «издателя» глуповской летописи — ее пересказчика и комментатора. Образ этот чрезвычайно существен в «Истории одного города», позволяя понять многое в ее замысле. Ученые комментарии еще больше подчеркивают бессмысленность хода истории, управляемой начальственными окриками.

Так, например, воображаемый комментатор пишет, что рассказ о гибели статского советника Иванова существует в двух вариантах. «Один вариант говорит, что Иванов умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, понять который он не надеялся. Другой вариант утверждает, что Иванов совсем не умер, а был уволен в отставку за то, что голова его, вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении), перешла в зачаточное состояние. После этого он будто бы жил еще долгое время в собственном

имении, где и удалось ему положить начало целой особи короткоголовых (микрокефалов), которые существуют и доднесь. Какой из этих двух вариантов заслуживает большего доверия — решить трудно; но справедливость требует сказать, что атрофирование столь важного органа, как голова, едва ли могло совершиться в такое короткое время» (379).

Не буду останавливаться на других примерах пародирования ученых комментариев к публикуемому историческому источнику.

Возникает вопрос: воспользовался ли Салтыков-Щедрин для своей пародии только формой исторического комментария или его пародия шла глубже и касалась самого существа исторического исследования? Прямой ответ на этот вопрос мы находим в главе XII «Истории одного города».

Салтыков-Щедрин пародирует не только и не столько историческую манеру, сколько исторические теории своего времени. Его сатира высмеивает не «ученость», а учение историков. В главе XII «Поклонение мамоне и покаяние» Салтыков пишет: «Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доселе считается стоящею как бы вне пределов истории. С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкравшаяся издалека и успевшая организоваться и окрепнуть, с другой — рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки и сироты. Возможно ли какое-нибудь сомнение насчет характера отношений, которые имеют возникнуть из сопоставления стихий столь противоположных? Что сила, о которой идет речь, отнюдь не выдуманная — это доказывается тем, что представление об ней даже положило основание целой исторической школе[20]. Представители этой школы совершенно искренне проповедуют, что чем больше уничтожать обывателей, тем благополучнее они будут и тем блестящее будет сама история» (377).

Что же это за историческая школа, о которой идет речь у Салтыкова-Щедрина и к которой, очевидно, принадлежит его историк, от чьего имени ведется все повествование в «Истории одного города»?

---

[20] Здесь и далее в цитатах разрядка моя. — *Д. Л.*

В своей монографии «Сатира Салтыкова-Щедрина» А. С. Бушмин справедливо пишет: «В социологии «Истории одного города» есть особенность, вызывающая самые разноречивые суждения и споры исследователей. Она заключается в том, что государственный аппарат представлен в произведении как бы надклассовым органом насилия, подавляющим всех, хотя и в разной мере. Вследствие этого бюрократия, деспотизм немногих лиц выступает в виде чудовищной, страшной силы, пришедшей извне. Глуповское население оказалось расколотым на два крайних полюса, разделенных огромным пустым пространством: деспотическая бюрократия, с одной стороны, с другой — почти не дифференцированная, угнетенная и устрашенная произволом градоправителей масса. В произведении в очень слабой степени показаны те социальные слои, которые не за страх, а ради классовой выгоды поддерживали Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых» [21].

Далее А. С. Бушмин пишет: «Здесь Щедрин как бы отказался от классовой трактовки самодержавия как государства помещиков. Напомним, что более ранние образы, представлявшие самодержавное государство в виде многослойной социальной пирамиды («Запутанное дело») или в виде господства целого класса помещиков Сидорычей над рабами Иванушками («Глупов и глуповцы»), принципиально вернее характеризовали классовую природу самодержавия, нежели Угрюм-Бурчеев и безмолвно лежащее перед ним ниц все остальное население города Глупова» [22].

Объясняя это отступление Салтыкова-Щедрина от своих же собственных позиций, А. С. Бушмин правильно пишет: «Задача заключалась не в том, чтобы показать выгоды, приносимые самодержавием эксплуатирующим классам, а те бедствия, которые оно причиняло порабощенным массам. Сатирик показывал, до каких уродливых форм может простираться монархический деспотизм в обстановке беспрекословного повиновения угнетенных масс» [23]. И далее: «Следовательно, «История одного города» рисует картину не социологии общества, а адми-

---

[21] А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина, М.—Л. 1959, стр. 76—77.

[22] Там же, стр. 78.

[23] Там жс.

нистративно-политической системы самодержавия. Для уяснения социологических воззрений писателя надо обращаться к другим произведениям»[24].

Каким же образом Салтыков-Щедрин художественно оправдывает свое «отступление» от исторической правды?

Ключ к загадке этого отступления заключается в следующем: его «отступление» является результатом того, что Салтыков-Щедрин пародирует положения государственной школы в исторической науке. Та «историческая школа», о воззрениях которой Салтыков-Щедрин пишет в XII главе «Истории одного города», — это историческая школа, ярче всего сказавшаяся в работах К. Д. Кавелина и Б. Н. Чичерина, но отразившаяся также в сочинениях М. П. Погодина, П. И. Бартенева и Н. И. Костомарова, которых упоминает в «Истории одного города» Салтыков-Щедрин.

Положения этой школы и дали возможность Салтыкову-Щедрину показать монархический, а вернее, чиновничий деспотизм. Салтыков-Щедрин пародирует не столько летопись, сколько историков государственной школы, использовавших особенности летописного изображения исторического процесса для обоснования своих положений. Он доводит до абсурда положения государственной школы, занимавшей реакционные, охранительные позиции. Он показывает произвол самодержавия с позиций его апологетов. Это, конечно, не отступление от своих взглядов, а художественный прием, с помощью которого удается опровергнуть взгляды противников. Это художественное reductio ad absurdum (доведение до абсурда).

У Чичерина мы находим то же прямое противопоставление государства и народа, что и у Салтыкова. Государство у Чичерина превращено в независимую и самодовлеющую силу. «Государство, — согласно Чичерину, — организовалось сверху, действием правительства, а не самостоятельными усилиями граждан». Чичерин писал: «Чем более в обществе было склонности к кочевой жизни, чем более все расплывалось по широкому степному пространству, тем сильнее нужно было государству сдерживать расходящиеся массы, связать их в прочные союзы, заставить их служить общественным целям. Нелег-

---

[24] А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 79.

кое было дело при недостатке средств, при скудости народонаселения ловить человека по обширным пустырям и принудить его к исполнению своих обязанностей»[25].

Положения государственной школы имел в виду Салтыков-Щедрин, когда писал: «Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доселе считается стоящею как бы вне пределов истории. С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкравшаяся издалека и успевшая организоваться и окрепнуть, с другой — рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки и сироты» (377). Характерно, что последняя фраза Салтыкова-Щедрина близко напоминает приведенную выше цитату из Чичерина: и тут и там одинаковый образ государственной охоты на людишек в обширных пространствах России.

Но дело не в этом. Преувеличение роли государства вело к преувеличению роли государственной администрации и государственных деятелей.

Государство, с точки зрения государственной школы, имеет надсословный и надклассовый характер, от него исходит все прогрессивное в развитии народа. Народ — только пассивная масса. Отсюда преувеличение прогрессивной роли Ивана Грозного и Петра Великого[26]. Отсюда оправдание жестокостей и насилия со стороны государственной власти. С точки зрения Кавелина, «народные массы у нас не сформировались еще, не осели; они в периоде формирования. Это какая-то этнографическая протоплазма, калужское тесто»[27]. Кавелин называл русский народ «Иванушкой Дурачком».

Представители государственной школы выражали свои мысли с прямолинейностью, близкой к автопародии: «В Европе сословия, у нас нет сословий; в Европе аристократия, у нас нет аристократии; там особенное устройство городов и среднее сословие, — у нас одинаковое устройство городов и сел, и нет среднего, как нет

---

[25] Б. Чичерин, Опыты по истории русского права, М. 1858, стр. 381—382 (раздел: «О развитии древнерусской администрации»).

[26] См.: К. Д. Кавелин, Собр. соч., т. I, Монографии по русской истории, СПб. 1897, стр. 47, 51 и др.

[27] «Мысли К. Д. Кавелина, записанные Д. А. Корсаковым: Константин Дмитриевич Кавелин. Материалы для биографии. Из семейной переписки и воспоминаний». — «Вестник Европы», 1886, № 10, стр. 745—746.

и других сословий; в Европе рыцарство, у нас нет рыцарства»[28].

Именно таким, без сословий и классов, без аристократии, изобразил свой Глупов и Салтыков-Щедрин. Салтыков-Щедрин не преминул высмеять и то преувеличение, которое было свойственно этой школе в изображении роли варягов и призвания князей. Преувеличение роли «правительственных лиц» было характерной чертой государственной школы. Даже наиболее умный и умеренный представитель этой школы С. М. Соловьев писал, что историк «должен изучать деятельность правительственных лиц, ибо в ней находится самый лучший, самый богатый материал для изучения народной жизни»[29].

Представители государственной школы приходили к отрицанию самого исторического процесса как органического и закономерного явления. Общество «получало бытие от государства». В России все другое, чем на Западе, — там начало права, у нас начало власти.

Положения государственной школы вызывали даже своего рода сатирическое изображение истории у наиболее умных ее представителей. Последние страницы «Моих записок» С. М. Соловьева близки Салтыкову-Щедрину[30].

Конечно, Салтыков-Щедрин имел в виду в своем «историке» не Чичерина и не Кавелина, а одного из их последователей — скорее всего Костомарова, в исторической концепции которого противопоставление государства народу сохранялось в полной силе. Еще в 1860 г. Н. Г. Чернышевский резко осуждал Н. И. Костомарова за то, что он шел на компромисс с М. П. Погодиным[31].

Каким образом элементы летописного изображения исторического процесса могли совместиться в «Истории одного города» с пародированием и доведением до абсурда изображения исторического процесса государственной школой? Ведь выходит, что в «Истории одного

---

[28] К. Д. Кавелин, Собр. соч., т. I, стр. 6.

[29] С. М. Соловьев, Наблюдения над историческою жизнею народов. — Собр. соч., изд. Товарищества «Общественная польза», СПб. [1900], стр. 1123—1124.

[30] См.: С. М. Соловьев, Мои записки для детей моих, а если можно, и для других, изд-во «Прометей» Пг., б. г., стр. 148—174.

[31] См.: Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 4, М. 1948, стр. 296—299.

города» одновременно пародировалось и древнерусское и современное Салтыкову-Щедрину историческое сознание. Да, это так! И весь смысл этой пародии в том и заключался, чтобы показать конечную «летописную примитивность» ученой исторической школы государственников-охранителей. Дело в том, что историки государственной школы в своих исторических концепциях в самом деле близко следовали основному источнику по русской истории допетровского времени — летописи. В этом отчасти проявилась слабость источниковедческой базы исследований государственной школы, но в большей мере общность официальных позиций историков и летописцев. И летописцам и представителям государственной школы было в одинаковой степени свойственно преувеличивать роль правительственных лиц, правительственных распоряжений, видеть в правительстве инициатора и исполнителя всех преобразований жизни, игнорировать подлинную роль народа, ставить власть над сословиями, изображать ее справедливой надсословной силой. Государственная школа полностью пошла вслед за летописью в изображении варяжского вопроса, что также получило свое пародийное отражение в «Истории одного города».

Салтыков-Щедрин гениально показал родство двух точек зрения, разоблачив тем самым представителей охранительной государственной школы и с помощью развития и доведения до абсурда положений этой школы разоблачив и самую деятельность «правительственных» лиц, как их называла государственная школа. Хотелось бы к этому добавить, что положения государственной школы выходили далеко за ее пределы. И до ее появления (особенно ярко у Щербатова и Карамзина) и после нее отдельные положения государственной школы были широко приняты. Русская историческая наука XIX в. в ее целом преувеличивала вслед за летописью роль государства и государственных деятелей. Этому были особые причины, на выяснении которых мы не имеем возможности здесь останавливаться.

*

В общем, следовало бы сказать, что в «Истории одного города» господствует время историческое. В «Истории» есть даты, есть точная соотнесенность событий

истории города Глупова с историей России, указывается, при каком монархе действовал тот или иной из глуповских градоначальников. Однако Салтыков-Щедрин все время дает понять, что вся эта историческая сторона его повествования не настоящая, бутафорская, чисто условная. Как в настоящем балаганном действии актер должен время от времени напоминать о себе, подчеркивая условность зрелища, высовывая язык публике или показывая ей кукиш, разрушая тем самым иллюзию, так и в «Истории одного города» есть стремление время от времени разрушить иллюзию исторического времени, напомнить читателю, что перед ним не история, а современность.

При градоначальнике виконте Дю-Шарио, вступившем в управление Глуповом в 1815 г., «знатные особы ходили по улицам и пели: «A moi l'pompon» или „La Vénus aux carottes"» (382) — песенки, модные не в начале XIX в., а во время написания «Истории одного города».

При преемнике виконта Дю-Шарио — Эрасте Грустилове произошло возрождение язычества. Толпа при въезде Грустилова в город несла на носилках Перунов болван. Шествие дошло до площади, Перуна поставили на возвышение, и предводительша, встав на колени, громким голосом читала «Жертву вечернюю» Боборыкина (383).

При том же Грустилове появились секты с радениями, во время которых участвовавшие скакали, кружились и читали статьи Страхова (401).

При градоначальнике Угрюм-Бурчееве, жившем в аракчеевские времена, говорится о железнодорожных концессиях.

Анахронизмы подчеркиваются примечаниями, имитирующими ученые примечания издателей рукописей. Так, при упоминании недоимочных реестров при градоначальнике Брудастом читатель находит следующее подстрочное примечание: «Очевидный анахронизм. В 1762 году недоимочных реестров не было, а просто взыскивались деньги, сколько с кого надлежит. Не было, следовательно, и критического анализа. Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость, которую летописец, по местам, обнаруживает в столь сильной степени, что читателю делается даже не совсем ловко. Так, например (мы увидим это далее), он провидел изобретение элек-

трического телеграфа и даже учреждение губернских правлений. *Издатель*» (293).

На следующей странице упоминается петербургский магазин Винтергальтера. К этому месту мы читаем примечание: «Новый пример прозорливости. Винтергальтера в 1762 году не было. *Издатель*» (293).

Далее, к упоминанию «лондонских агитаторов» (имеется в виду Герцен и его сотрудники) делается следующее примечание: «Даже и это предвидел «Летописец»! — *Изд.*» (296).

Такое же примечание, обращающее внимание читателя на явные анахронизмы, дается к упоминанию Марата, однако это последнее примечание не просто отмечает анахронизм, но пытается пародировать ученые объяснения анахронизмов летописи: «Марат в то время не был известен; ошибку эту, впрочем, можно объяснить тем, что события описывались «Летописцем», по-видимому, не по горячим следам, а несколько лет спустя. — *Изд.*» (301). Тем самым Салтыков-Щедрин дает понять, что летописец — его современник и что в «Истории одного города» описаны, в сущности, современные явления, а не исторические. Он пишет о настоящем под видом истории. Следовательно, истинное время «Истории одного города» — настоящее, хотя оно и скрыто под пародийным воспроизведением времени исторического, летописного. «Прозорливость» летописца дает возможность все время напоминать об этом настоящем, скрытом за историей. Это форма, в которую выливается художественное обобщение «Истории одного города».

Сам Щедрин в письме А. Н. Пыпину от 2 апреля 1871 г. писал по поводу «Истории одного города»: «Взгляд рецензента (А. С. Суворина. — *Д. Л.*) на мое сочинение как на опыт исторической сатиры совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни» [32].

То же разрушение прошедшего времени повествования, подчеркивание его условности видим мы и в других произведениях Салтыкова-Щедрина — например, в «Сказках».

---

[32] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 18, Л. 1937, стр. 233.

В «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» действие происходит в условно-сказочном времени: «Жили да были два генерала» — так начинается повесть. Но вот генералы очутились на необитаемом острове; здесь они находят «нумер» «Московских ведомостей». «Нумер» этот они время от времени читают. Условность сказочного времени разрушена, действие как бы переносится в настоящее время, аллегоризм происшедшего подчеркивается.

Использовать положения государственной школы для изображения настоящего было тем легче, что это постоянно делалось и самими представителями государственной школы или зависевшими от этой школы историками.

Даже в выходивших один за другим томах «Истории России» С. М. Соловьева содержались постоянные аллюзии с современной Соловьеву действительностью. Это хорошо отметил В. О. Ключевский в своей речи «Памяти С. М. Соловьева»: «При всей своей замкнутой жизни и строго размеренной работе Соловьев внимательно и чутко следил за важными событиями того тревожного времени» [33]. Ключевский указывал, например, что описание реформ Петра I в «Истории России» Соловьева выполнено под впечатлением реформ Александра II. Говоря о значении исторических трудов Соловьева для понимания современности, Ключевский писал: «Еще недавно думали: зачем оглядываться назад, когда впереди так много дела и так светло? Теперь стали думать: чему может научить нас наше прошлое, когда мы порвали с ним всякие связи, когда наша жизнь бесповоротно перешла на новые основы? Но при этом был допущен один немаловажный недосмотр. Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу» [34].

Обращаясь к глуповской старине, Салтыков-Щедрин фактически писал о современной ему действительности. Он шел в этом отношении за исторической мыслью своего времени, но шел дальше: он не описывал историю под впечатлением современности, а писал о современности под впечатлением и в форме истории.

---

[33] В. О. Ключевский, Очерки и речи. Второй сборник статей, М., б. г., стр. 51.

[34] Там же, стр. 50.

Итак, в «Истории одного города» мы видим несколько слоев и несколько временных планов. Наиболее глубоко лежащий план — это план глуповского летописца. Здесь время летописное, но пародированное: летописная манера совмещения событий разных рядов и разного калибра, дававшая возможность летописцу провести свою «философию истории», показать ее «суетность», использована Салтыковым-Щедриным для обнажения бессмысленности самих событий, демонстрации отсутствия в действиях правителей каких бы то ни было законов (поскольку «дураку закон не писан»).

Но этот план не серьезный, он пародиен. Над ним поставлен второй план — план, в котором находится переложение летописи историком, последователем государственной школы в исторической науке. Этот план также пародиен и позволяет Салтыкову-Щедрину высмеять государство с помощью доведения до абсурда идей его сторонников — историков государственной школы. Для этого существует и еще один план — тот, в котором находится сам Салтыков-Щедрин и которому нельзя приписать ни того, что говорит глуповский летописец, ни того, что говорит его комментатор и издатель, но который с ясностью направлен против современной ему государственной машины, подавляющей народ.

Соответственно читатель постоянно переходит из одного времени повествования в другое: из летописного времени во время, в которое пишет историк-комментатор, а от времени историка — ко времени подлинного автора «Истории одного города», самого Салтыкова-Щедрина. Последнее и является единственно подлинным, не пародируемым временем «Истории одного города».

## ПРЕОДОЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мы рассмотрели различные формы художественного времени произведений словесного искусства. Все эти формы представляют собой формы борьбы с временем. Художественное время стремится выключить произведение искусства из реального времени, создать свое время, независимое от реального.

В фольклоре произведение еще очень тесно связано с временем, в котором произведение исполняется. В древнерусской литературе художественное время постепенно отделяется в различных жанрах от времени чтения и исполнения. Это отделение идет параллельно освобождению литературы от деловых и обрядовых функций. Преодолеваются узкие и примитивные представления о времени. На протяжении своей многовековой истории летопись разбивает сюжетную замкнутость времени, преодолевает «раздробленность» времени, создает представление о едином времени истории. Это представление о единстве времени во всех частях русского государства вырастает на почве объединения Русской земли и роста общегосударственного сознания.

Борьба идет за то, чтобы создать в литературном произведении «свое» собственное время — время совершающегося в литературном произведении действия. Когда это удается — возникает драма, театр. Но каждая победа неполна. Произведение живет не только в собственном времени, но и в реальном времени. Время произведения всегда в некотором конфликте с временем читателя.

В целом это борьба за бессмертие художественного произведения, за преодоление им реального времени.

Художественное время тесно связано с жанром произведения, с художественным методом, с литературными представлениями, с литературными направлениями. Поэтому формы художественного времени меняются, они многообразны. Но все изменения в художественном времени складываются в определенную общую линию его

развития, связанную с общей линией развития словесного искусства в целом.

На протяжении всей истории русской литературы X—XVII вв. мы можем заметить, что развитие ее идет ко все большей и большей изобразительности. От обозначения, знака и символа словесное искусство все более и более переходит к изображению, к созданию иллюзии действительности. Именно в связи с этим художественное время все более и более эмансипируется от реального, приобретает самостоятельность и внутреннюю законченность.

Суть этого эмансипированного времени состоит в том, что прошлое, изображенное в реалистическом произведении, получает собственное существование, может развиваться внутри себя, в своей собственной последовательности настолько ясно, «зримо», создает такую иллюзию реального развития времени, что это прошлое оказывается как бы настоящим — настоящим увлеченного им и перенесенного в него читателя. Читатель, сознавая, что он имеет дело с прошедшими событиями, настолько, однако, в них погружается, что начинает чувствовать в известной мере это прошлое своим настоящим. Читатель как бы живет двойной жизнью: своей и читаемого им произведения.

Вот почему развитие художественного времени есть в конечном счете развитие по преимуществу одной его формы — формы художественного настоящего времени.

Художественное время отдельных произведений и жанров изучается сейчас много и усердно, но необходимо также внимательно изучать историю художественного времени, историю его развития — развития представлений о времени и их отражения в художественных произведениях, в истории литературы. Художественное время — важная сторона того мира, который создает писатель в своем произведении.

V

# ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА



## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СЛОВЕСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Конечно, и это очень важно, внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то художественное преобразование этого мира, которое совершает искусство, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой. Мир художественного произведения — явление не пассивного восприятия действительности, а активного ее преобразования, иногда большего, иногда меньшего.

В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран (в романе путешествий) или даже выходить за пределы земной планеты (в романах фантастических и принадлежащих к романтическому направлению), но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке).

Оно может обладать теми или иными свойствами, так или иначе «организовывать» действие произведения.

Последнее свойство художественного пространства особенно важно для литературы и фольклора. Дело в том, что пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Оно динамично. Оно создает среду для движения, и оно само меняется, движется. Это движение (в движении соединяется пространство и время) может быть легким или трудным, быстрым или медленным, оно может быть связано с известным сопротивлением среды и с причинно-следственными отношениями.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СКАЗКИ

Одна из основных черт внутреннего мира русской сказки — это малое сопротивление в ней материальной среды, «сверхпроводимость» ее пространства. А с этим связана и другая сказочная специфика: построение сюжета, системы образов и т. д.

Но прежде всего объясню, что я имею в виду под «сопротивлением среды» во внутреннем мире художественного произведения. Любое действие в художественном произведении может встречать большее или меньшее сопротивление среды. В связи с этим действия в произведении могут быть быстрыми или заторможенными, медленными. Они могут захватывать большее или меньшее пространство. Сопротивление среды может быть равномерным и неравномерным. В связи с этим действие, наталкиваясь на неожиданные препятствия или не встречая препятствий, может быть то неровным, то ровным и спокойным (спокойно-быстрым или спокойно-медленным). Вообще в зависимости от сопротивления среды действия могут быть весьма разнообразными по своему характеру.

Для одних произведений будет характерна легкость осуществления желаний действующих лиц при низких потенциальных барьерах, для других — затрудненность и высота потенциальных барьеров. Можно говорить поэтому о разной степени предсказуемости хода событий в отдельных произведениях, что чрезвычайно важно для изучения условий, определяющих «интересность чтения». Такие явления, как «турбулентность», «кризис сопротивления», «текучесть», «кинематическая вязкость», «диффузия», «энтропия» и пр. (я нарочито употребляю

термины «точных» наук), могут составлять существенные особенности динамической структуры внутреннего мира словесного произведения, его художественного пространства, среды.

В русской сказке сопротивление среды почти отсутствует. Герои передвигаются с необыкновенной скоростью, и путь их не труден и не легок: «едет он дорогою, едет широкою и наехал на золотое перо жар-птицы». Препятствия, которые встречает герой по дороге, — только сюжетные, но не естественные, не природные. Физическая среда сказки сама по себе как бы не знает сопротивления. Поэтому так часты в сказке формулы вроде «сказано — сделано». Не имеет сказка и психологической инерции. Герой не знает колебаний: решил — и сделал, подумал — и пошел. Все решения героев также скоры и принимаются без длительных раздумий. Герой отправляется в путь и достигает цели без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т. д. Дорога перед героем обычно «прямоезжая» и «широкая»; если ее иногда и может «заколодить», то не по естественному ее состоянию, а потому, что ее кто-то заколдовал. Поле в сказке широкое. Море не препятствует корабельщикам само по себе. Только тогда, когда вмешивается противник героя, поднимается буря. Сопротивление среды бывает только «целенаправленным» и функциональным, сюжетно обусловленным.

Поэтому пространство в сказке не служит затруднением действию. Любые расстояния не мешают развиваться сказке. Они только вносят в нее масштабность, значительность, своеобразную пафосность. Пространством оценивается значительность совершаемого.

В сказке дает себя знать не инерция среды, а силы наступательные и при этом главным образом «духовные»: идет борьба сообразительности, борьба намерений, волшебных сил колдовства. Намерения встречают не сопротивление среды, а сталкиваются с другими намерениями, часто немотивированными. Поэтому препятствия в сказке не могут быть предусмотрены — они внезапны. Это своеобразная игра в мяч: мяч кидают, его отбивают, но сам полет мяча в пространстве не встречает сопротивления воздуха и не знает силы тяжести. Все происходящее в сказке неожиданно: «ехали они, ехали, и вдруг...», «шли, шли и видят речку...»

(А. Н. Афанасьев, Народные русские сказки, № 260). Действие сказки идет как бы навстречу желаниям героя: только герой подумал, как бы ему извести своего недруга, а навстречу ему баба-яга и дает совет (Афанасьев, № 212). Если героине нужно бежать, она берет ковер-самолет, садится на него и несется на нем как птица (Афанасьев, № 267). Деньги добываются в сказке не трудом, а случаем: кто-то указывает герою вырыть их из-под сырого дуба (Афанасьев, № 259). Все, что герой совершает, он совершает вовремя. Герои сказки как бы ждут друг друга. Нужно герою к королю — он бежит к нему прямо, а король будто уже ожидает его, он на месте, его не надо ни просить принять, ни дожидаться (Афанасьев, № 212). В борьбе, драке, поединке герои также не оказывают друг другу длительного сопротивления, да и исход поединка решается не столько физической силой, сколько умом, хитростью или волшебством.

Динамическая легкость сказки находит себе соответствие в легкости, с которой герои понимают друг друга, в том, что звери могут говорить, а деревья — понимать слова героя. Сам герой не только легко передвигается, но и легко превращается в зверей, в растения, в предметы. Неудачи героя — обычно результат его ошибки, забывчивости, непослушания, того, что его кто-то обманул или околдовал. Крайне редко неудача — результат физической слабости героя, его болезни, утомления, тяжести стоящей перед ним задачи. Все в сказке совершается легко и сразу — «как в сказке».

Динамическая легкость сказки ведет к крайнему расширению ее художественного пространства. Герой для совершения подвига едет за тридевять земель, в тридесятое государство. Он находит героиню «на краю света». Стрелец-молодец достает царю невесту — Василису-царевну — «на самом краю света» (Афанасьев, № 169). Каждый подвиг совершается на новом месте. Действие сказки — это путешествие героя по огромному миру сказки. Вот «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» (Афанасьев, № 168). Вначале действие этой сказки происходит «в некотором царстве, в некотором государстве». Здесь же Иван-царевич совершает свой первый подвиг — добывает перо Жар-птицы. Для второго подвига он едет, «сам не зная — куды едет». Из места своего второго подвига Иван-царевич едет

снова, для совершения своего третьего подвига, «за тридевять земель, в тридесятое государство». Затем он переезжает для совершения своего четвертого подвига за новые тридевять земель.

Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично, бесконечно, но одновременно тесно связано с действием, не самостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству.

Как мы увидим в дальнейшем, пространство в летописи тоже очень велико. Действие в летописи легко переносится из одного географического пункта в другой. Летописец в одной строке своей летописи может сообщить о том, что произошло в Новгороде, в другой — о том, что случилось в Киеве, а в третьей — о событиях в Царьграде. Но в летописи географическое пространство реально. Мы догадываемся даже (хотя и не всегда), в каком городе пишет летописец, и знаем точно, где происходят действительные события в действительном географическом пространстве с реальными городами и селами. Пространство же сказки не соотносится с тем пространством, в котором живет сказочник и слушают сказку слушатели. Оно совсем особое, иное, как пространство сна.

И с этой точки зрения очень важна сказочная формула, которой сопровождаются действия героя: «близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли». Эта формула имеет и продолжение, связанное уже с художественным временем сказки: «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Время сказки также не соотносится с реальным временем. Неизвестно, давно или недавно происходили события сказки. Время в сказке особое — «скорое». Событие может совершаться тридцать лет и три года, но может совершиться и в один день. Особой разницы нет. Герои не скучают, не томятся, не стареют, не болеют. Реальное время над ними не властно. Властно только событийное время. Есть только последовательность событий, и вот эта-то последовательность событий и есть художественное время сказки. Зато рассказ не может вернуться назад, ни перескочить через последовательность событий. Действие однонаправлено, и вместе с ним тесно связано художественное время.

Благодаря особенностям художественного пространства и художественного времени в сказке исключительно благоприятные условия для развития действия. Действие

в сказке совершается легче, чем в каком-либо ином жанре фольклора.

Легкость, с которой в сказке совершаются все действия, находится, как нетрудно заметить, в непосредственной связи с волшебством сказки. Действия в сказке не только не встречают сопротивления среды, они еще облегчаются различными формами волшебства и волшебными предметами: ковром-самолетом, скатертью-самобранкой, волшебным мячиком, волшебным зеркальцем, пером финиста — ясна сокола, чудесной рубашкой и пр. В сказке «Поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что» (Афанасьев, № 212) волшебный мячик катится перед героем сказки — стрельцом: «где река встретится, то мячик мостом перебросится; где стрельцу отдохнуть захочется, там мячик пуховой постелью раскинется». К этим волшебным помощникам относятся и так называемые «помощные звери» (серый волк, конек-горбунок и пр.), волшебное слово, которое знает герой, живая и мертвая вода и пр.

Сопоставляя это волшебное облегчение действий героев с отсутствием в сказке сопротивляемости среды, мы можем заметить, что эти два существенных свойства сказки — не одинаковой природы. Одно явление, очевидно, более раннего происхождения, другое — более позднего. Предполагаю, что волшебство в сказке не первично, а вторично. Не к волшебству добавилось отсутствие сопротивления среды, а само отсутствие сопротивления среды потребовало своего «оправдания» и объяснения в волшебстве. Волшебство сильнее вторглось в сказку, чем в любой другой фольклорный жанр, чтобы дать «реальное» объяснение — почему герой переносится с такой скоростью с места на место, почему в сказке совершаются те или иные события, непонятные для сознания, уже начавшего искать объяснений и не довольствовавшегося констатацией происходящего.

Как это ни парадоксально, но волшебство в сказке — это элемент «материалистического объяснения» той чудодейственной легкости, с которой в сказке совершаются отдельные события, превращения, побеги, подвиги, находки и т. п. В самом деле, колдовство, чары, волхвование, заклятия, заговоры и пр. — это не сами чудеса, а лишь «объяснения» чудесной легкости внутреннего мира сказки. Отсутствие сопротивления среды, постоянное преодоление законов природы в сказке — это тоже

своеобразное чудо, потребовавшее своего объяснения. Этим «объяснением» и явилось все «техническое вооружение» сказки: волшебные предметы, помощные звери, волшебные свойства деревьев, колдовство и пр.

Первичность отсутствия сопротивления среды и вторичность волшебства в сказке могут быть подкреплены следующим соображением. Среда в сказке не имеет сопротивления вся целиком. Волшебство же в ней объясняет только некоторую и при этом незначительную часть чудесной легкости сказки. Если бы волшебство было первичным, то отсутствие сопротивления среды встречалось бы в сказке только на пути этого волшебства. Между тем в сказке очень часто события развиваются с необычайной легкостью «просто так», не имея объяснения волшебством. Так, например, в сказке «Царевна-лягушка» (Афанасьев, № 267) царь приказывает своим трем сыновьям пустить по стреле, и «кака женщина принесет стрелу, та и невеста». Все три стрелы сыновей приносят женщины: первые две — «княжеска дочь да генеральская дочь», и только третью стрелу приносит обращенная в лягушку колдовством царевна. Но колдовства нет ни у царя, когда он предлагает именно этим способом своим сыновьям найти себе невест, ни у первых двух невест. Колдовство не «покрывает», не объясняет собой всех чудес сказки. Все эти шапки-невидимки и ковры-самолеты «малы» сказке. Поэтому-то они явно позднейшие.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Пространство сказки очень близко к пространству древней русской литературы, особенно «Слова о полку Игореве» и летописи.

Формы художественного пространства в древнерусской литературе не имеют такого разнообразия, как формы художественного времени. Они не изменяются по жанрам. Они вообще не принадлежат только литературе и в целом одни и те же в живописи, в зодчестве, в летописи, в житиях, в проповеднической литературе и даже в быту. Последнее не исключает их художественного характера, — напротив, оно говорит о властности эстетического восприятия и эстетического осознания мира. Мир подчинен в сознании средневекового человека единой пространственной схеме, всеохватывающей, недробимой и как бы

сокращающей все расстояния, в которой нет индивидуальных точек зрения на тот или иной объект, а есть как бы надмирное его осознание — такой религиозный подъем над действительностью, который позволяет видеть действительность не только в огромном охвате, но и в сильном ее уменьшении.

Пожалуй, проще всего показать это средневековое восприятие пространства на примерах изобразительного искусства. Выше уже писалось (стр. 356—358) о том, что древнерусское искусство не знало перспективы в современном смысле этого слова. Ибо не было индивидуальной единой зрительской точки зрения на мир. Не было еще «окна в мир», открытого ренессансными художниками. Художник не смотрел на мир с какой-то одной, неподвижной позиции. Он не воплощал в картине свою точку зрения. Каждый изображаемый объект воспроизводился с той точки, с которой он был наиболее удобен для рассмотрения. Поэтому в картине (в иконе, в фресковой или мозаичной композиции и пр.) было столько точек зрения, сколько было в ней отдельных объектов изображения. При этом единство изображения не терялось: оно достигалось строгой иерархией изображаемого. Эта иерархия предусматривала подчинение в картине второстепенных объектов первостепенным. Подчинение же это достигалось и соотношением величин изображаемых объектов и разворотом изображаемых объектов в сторону зрителя.

В самом деле, как строится в иконе соотношение величин изображаемых объектов? Ближе всего к зрителю то, что важнее, — Христос, богоматерь, святые и т. д. Отступя и в сильно уменьшенных размерах изображаются здания (иногда даже те, внутри которых должно происходить изображаемое событие), деревья. Уменьшение размеров происходит не пропорционально, а путем известного рода схематизации: уменьшается не только крона дерева, но и количество листьев в этой кроне — иногда до двух, трех. В миниатюрах изображается город целиком, но он сокращен до одной сильно схематизированной городской башни. Башня как бы замещает город. Это символ города. Предметы бытовой обстановки (стол, стулец, ложе, посуда и пр.) уменьшаются относительно человеческих фигур сравнительно мало: те и другие слишком тесно между собой связаны. В реальных соотношениях с человеком изображаются и кони. Между тем величина второстепенных святых (второстепенных не

вообще, а по своему значению в иконе) уменьшается, и связанные с ними предметы (оружие, стульцы, кони и пр.) сокращаются строго им пропорционально.

В результате внутри иконы создается некая иерархия размеров изображения.

Это делает мир иконы непохожим на остальной мир. Поэтому икона «вещь», «предмет». Изображение на иконе пишется на предмете (картина на холсте — не вещь, а изображение). Икона имеет толщину, подчеркнутую лузгой. Рама не в картине, не на холсте, она отделена от изображения, обрамляет изображение; напротив, поля в иконе — часть иконы, соединены с изображением. Поэтому в иконе все изображение компактно, композиция насыщена, нет «воздуха», нет свободного пространства, которое могло бы соединить изображение на иконе с остальным миром.

Другой прием объединения изображаемого в некое целое состоит в следующем: предметы, как я уже сказал, разворачиваются в сторону центра (находящегося немного перед иконой), в сторону молящегося (молящегося, а не просто зрителя). Икона — это прежде всего предмет культа, и об этом не следует забывать, анализируя ее художественную систему. Изображаемые лица как бы обращены, повернуты к молящемуся. Они находятся с ним в контакте: либо они прямо смотрят на молящегося, как бы «предстоят» ему, либо слегка повернуты к нему даже тогда, когда они по смыслу сюжета должны обращаться друг к другу (например, в сцене «Сретения», в композиции «Рождества Христова», «Благовещения» и т. д.). Но это касается только Христа, богоматери, святых. Бесы никогда не смотрят на зрителя. Они всегда повернуты к нему в профиль. В профиль повернут и Иуда: он также не должен быть в контакте с молящимся. В профиль могут быть повернуты и ангелы (в сцене «Благовещения» в профиль к молящемуся может быть обращен благовествующий архангел Гавриил). К молящемуся обращены здания, предметы обихода. Вся композиция обращена к тому, кто стоит перед иконой. Всем содержанием своим икона стремится установить духовную связь с молящимся, «ответить» ему на его моление[1]. Поскольку находящийся вне иконы молящийся

---

[1] О «контакте» изображения со зрителем см.: G. Mathew, Byzantine Aesthetics, London, 1963, p. 107.

служит центром, к которому обращено изображаемое на иконе, в изображении отдельных предметов и зданий создается видимость «обратной перспективы». Этот последний термин далеко не точен, поскольку средневековой перспективе отнюдь не предшествовала какая-то «правильная», «прямая» перспектива [2]. Но он передает внешний эффект изображения предметов, которые в отдельности действительно раскрываются как бы обратно тому, как это принято в новое время: их наиболее отдаленные от зрителя части больше, чем те, которые к нему ближе. Так, ближайший к зрителю край стола обычно показывается меньшим, чем удаленный от него. В здании передняя часть меньше задней. Здания, столы, стульца, ложе расставлены в изображении обычно так, что они как бы направлены к зрителю, сходятся на нем своими горизонтальными линиями. Кроме людей, весь остальной мир иконы изображается чуть сверху, «с птичьего полета». Предметы одновременно и повернуты к молящемуся и как бы развернуты перед ним так, что кажутся показанными несколько сверху. Это изображение сверху подчеркивается и тем, что линия горизонта в иконах часто поднята; она по большей части выше, чем в живописи нового времени. Но в такого рода изображении нет строгой системы. Каждый объект изображен независимо от другого, со «своей», как я уже сказал, точки зрения.

В иллюзионистической («перспективной») живописи плоскость картины — это экран, на который проектируется мир. Перспектива в живописи разрушает материальность картины. Это как бы «предызобретение» волшебного фонаря. В «многоточечной» перспективе, напротив, плоскость материальна. Вот почему она не на холсте, не на каком-либо другом «двухмерном» материале, а на дереве или стене; вот почему плоскость изображения не

---

[2] Понятие «обратной перспективы» введено О. Вульфом. См.: O. Wulff, Die ungekehrte Perspektive und die Niedersicht, Leipzig, 1907. А. Грабар совершенно правильно, как мне представляется, объясняет «обратную перспективу» из философии Плотина, согласно которому зрительное впечатление создается не в душе, а там, где находится предмет (A. Grabar, Plotin et les origines de l'esthétique médiéval. Cahiers Archéologiques, fasc. I, Paris, 1945). А. Грабар считает, что средневековый художник рассматривает объект так, как если бы он находился на месте, занятом изображаемым объектом. О перспективе в византийской живописи см.: P. A. Michelis, Esthétique de l'art Byzantin, Paris, 1959, pp. 179—203.

разрушает плоскости той «вещи», «предмета», на которых изображение помещено.

Особенное значение для художественного восприятия пространства в древней Руси имели приемы его сокращения. Иконы, фресковые композиции, миниатюры включали в себя огромные пространства. В миниатюрах Радзивиловской летописи одновременно изображаются два города или город целиком, астрономические явления, пустыня вообще, два войска и разделяющая их река и т. д. и т. п. Охват географических пределов необыкновенно широк — широк он благодаря тому, что средневековый человек стремится как можно полнее, шире охватить мир, сокращая его в своем восприятии, создавая «модель» мира — как бы микромир. И это постоянно. Человек средних веков всегда как бы ощущает страны света — восток, запад, юг и север; он чувствует свое положение относительно них. Каждая церковь была обращена алтарем к востоку. В собственном доме, в собственной избе он вешал иконы в восточном углу — и этот угол называл «красным». Даже мертвого опускали в могилу лицом к востоку. В соответствии со странами света располагались в мире ад и рай: рай на востоке, ад на западе. Система росписей церквей соответствовала этим представлениям о мире. Церковь, в своих росписях воспроизводившая устройство вселенной и ее историю, была микромиром. История располагалась также по странам света: впереди, на востоке, были начало мира и рай, сзади, на западе, — конец мира, его будущее, и Страшный суд. География и история находились в соответствии друг с другом.

О состоянии человека, стоящего в храме на молитве, пишет Иоанн, экзарх болгарский: «Како ти се въземлет ум выше небес и акы боголепная та места виде се сътвориши, и сладькая, и славная, и светлая, и с теми святыми радуесе, хваливши бога, в красных тех месьтех. И позор (зрелище. — *Д. Л.*) дивън видиши, и весельство. Да како убо ум сьи душа в бреньнем сем телесе се привезанъи храм над собою имее покров и над тем пакы въздух, и етерь (эфир. — *Д. Л.*), и небеса вса. И тамо мыслию възидеши к богу невидимуему. Како ли ти сквозе храм пролета ум и всю ту высость, и небеса, скорее мъжения очнааго прилетев. . .» [3].

---

[3] «Шестоднев, составленный Иоанном, ексархом болгарским», по харатейному списку Московской синодальной библиотеки 1263 года, М. 1879, л. 199.

Но обширность изображения в литературном произведении требовала так же, как и в иконе, компактности изображения, его «сокращенности». Писатель, как и художник, видит мир в условных соотношениях. Вот как, например, соотносятся в слове Кирилла Туровского «В неделю цветную» Христос и вселенная. Кирилл говорит о Христе: «Ныня путь съшествуеть в Ерусалим измеривый пядью небо и землю дланью, в церковь входить невъместимый в небеса» [4]. Кирилл представляет себе Христа как на иконе — больше окружающего его мира.

В недавнее время появилась значительная по своему содержанию статья Ю. М. Лотмана о географических представлениях в древнерусских текстах. Не будем излагать ее содержание: читатель сам может с ней ознакомиться [5]. Для нас важен один ее вывод: представления географические и этические также находились в связи друг с другом. По-видимому, это объясняется тем, что представления о вечности соединялись с представлениями о бессмертии. Мир поэтому оказывался населенным и, я бы даже сказал, перенаселенным существами и событиями (особенно событиями священной истории) прошлого и будущего. В микромире средневекового человека будущее («конец мира») уже есть — на западе, священное прошлое еще есть — на востоке. Наверху — небо и все божественное. Эти представления о мире воспроизводились в устройстве и росписях храмов. Предстоя в церкви, молящийся видел вокруг себя весь мир: небо, землю и их связи между собой. Церковь символизировала собой небо на земле. Подняться над обыденностью было потребностью средневекового человека.

*

Обратимся к литературе.

События в летописи, в житиях святых, в исторических повестях — это главным образом перемещения в пространстве: походы и переезды, охватывающие огромные

---

[4] Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР (ТОДРЛ), т. XIII, 1957, стр. 411.

[5] Ю. М. Лотман, О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — Σημιωτιχή. Труды по знаковым системам, II (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 181), 1965, стр. 210—216.

географические пространства, победы в результате перехода войска и переходы в результате поражения войска, переезды на Русь и из Руси святых и святынь, приезды в результате приглашения князя и отъезды его — как эквивалент его изгнания. Занятие положения князем или игуменом, епископом мыслится так же точно, как приход, восхождение на стол. Когда игумена лишают его положения, про него говорят, что он был «изведен» из монастыря. Когда князя ставят на княжение, про него сообщается, что он «возведен» был на стол. Смерть мыслится тоже как переход в мир иной — в «породу» (рай) или ад, а рождение — как приход в мир. Жизнь — это проявление себя в пространстве. Это путешествие на корабле среди моря житейского. Когда человек уходит в монастырь, то этот «отход от мира» представляется главным образом как переход к неподвижности, к прекращению всяких переходов, как отказ от событийного течения жизни. Пострижение связано с обетом оставаться в святом месте до гроба. В тех редких случаях, когда летопись говорит об историческом деятеле, что́ он думал, это также представляется в пространственных формах: умом и мыслию летают, поднимаются к облакам. Мышление сравнивается с полетом птицы. Когда Феодосий Печерский замыслил пойти к Антонию Печерскому, он устремился к его пещере, «окрылатевь умом».

Иоанн, экзарх болгарский, с восхищением описывает мысль человека о мире: «В коль мале теле толика мысль высока, обидуща всу землю и выше небес възидущи. Где ли есть привезан ум той? Како ли изидет и с тела проидет, кровы на собие проидет, воздух и облакы минет, солнца и месяца, и все поясы, и звезды, етир же и вси небеса. И в том часе пакы в телесе своем обрещет. Кыма крилом възлете? Кымь ли путемь прилете? — не могу иследити!» [6].

Завязка повествования — это очень часто «приезд» и «приход» то варяга Шимона из Скандинавии (начало Киево-Печерского патерика), то мастеров из Царьграда (рассказ о построении Успенского храма в Киево-Печерском монастыре). Когда Владимир Мономах рассказы-

---

[6] «Шестоднев, составленный Иоанном, ексархом болгарским», л. 196—196 об. Там же о «парении мысли» на лл. 199, 212, 216. Ср. в «Слове о полку Игореве»: «...растекашется мыслию по древу, серым вълком по земли, шизым орлом под облакы», «летая умом под облакы».

вает о своей жизни, он говорит главным образом о своих «путях», походах и связанных с большими переездами охотах. Он стремится исчислить все свои переезды, пребывания в разных городах. Большая жизнь — это большие переходы.

Свою жизнь Владимир Мономах начинает рассказывать с того момента, когда начались его первые «пути», — с 13 лет: «Первое к Ростову идох, сквозе вятиче, посла мя отец, а сам иде Курьску; и пакы 2-е к Смолиньску со Ставком с Гордятичем, той пакы и отъиде к Берестию со Изяславом, а мене посла Смолиньску то и-Смолиньска идох Володимерю. Тое же зимы тои посласта Берестию брата на головне, иде бяху ляхове пожгли, той ту блюд город тих. Та идох Переяславлю отцю, а по Велице дни ис Переяславля та Володимерю — на Сутейску мира творить с ляхы. Оттуда пакы на лето Володимерю опять. Та посла мя Святослав в Ляхы; ходив за Глоговы до Чешьскаго леса, ходив в земли их 4 месяци...». И так описана вся жизнь. Он старается отметить каждый свой переезд, гордится их быстротой и количеством: «А и-Щернигова до Кыева нестишьды (более ста раз. — *Д. Л.*) ездих ко отцю, днем есм переездил до вечерни. А всех путий 80 и 3 великих, а прока не испомню менших» [7].

Так описывается не только жизнь князя, но и жизнь святого, если только это не отрешившийся от жизни монах. «Блаженный же Борис... отшол бе с вои на ратьныя и не вѐдяше того всего. Ратьныи же, яко же услышаша блаженаго Бориса, идуща с вои, бежаша: не дерзнуша стати блаженому. Таче дошед, блаженый, умирив грады вся, възвратися вспять. Идущю же ему, поведаша ему отца умерша, брата старейшаго Святополка седша на столе отьци» [8]. В походе Борис убит подосланными Святополком убийцами. По смерти тело его снова как бы в походе: его несут, приносят в Вышгород. В походе убивают Глеба и тело его «износят», «повергают» в пустыне «под кладою», везут «в кораблеце». В стремительном бегстве умирает их убийца Святополк — в пустыне между «Чахы и Ляхы». Расстояния огромны, перемещения скоры, и быстрота этих переездов еще более увеличивается оттого, что они не описываются, о них говорится без

---

[7] Лаврентьевская летопись под 1097 г.

[8] «Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им», Пг. 1916, стр. 8.

всяких деталей. Действующие лица в летописи переносятся с места на место, и читатель забывает о трудностях этих переходов — они схематизированы, в них так же мало «элементов», как в средневековых изображениях деревьев, городов, рек.

Ощущение «птичьего полета», с которого ведет летописец свое повествование, увеличивается оттого, что без видимой прагматической связи летописец часто объединяет рассказ о различных событиях в различных местах Русской земли. Он постоянно переносится с места на место. Ему ничего не стоит, кратко сообщив о событии в Киеве, в следующей фразе сказать о событии в Смоленске или Владимире. Для него не существует расстояний. Во всяком случае, расстояния не мешают его повествованию.

«В лето 6619. Иде Святопълк, Володимир, Давыд и вся земля просто Русская на Половьце, и победиша я́, и възяшя дети их, и город по Дънови Суртов и Шарукань. Тогда же погоре Подолье Кыеве, и Цьрнигов, и Смолньск, и Новъгород. Томь же лете преставися Иоанн, епископ черниговскый. Томь же лете ходи Мьстислав на Очелу.

В лето 6620.

В лето 6621. Ходи Ярослав на Ятвягы, сын Святопълчь; и пришьд с воины, поя дъчерь Мьстиславлю. Томь же лете преставися Святопълк, а Володимир седе на столе Кыеве. В се же лето преставися Давыд Игоревиць. Семь же лете победи Мьстислав на Бору Чюдь. В то же лето заложена бысть церкы Новегороде святого Николы. В то же лето погоре он пол, на сеи же стороне город Кромьныи, от Лукин пожар.

В лето 6622. Преставися Святослав Переяславли. В то же лето поставиша Фектиста епископа Чьрнигову.

В лето 6623. Съвокупишася братья Вышегороде: Володимир, Ольг, Давыд, и вся Русьская земля, и освятиша церковь камяну мая в 1, а в 2 перенесоша Бориса и Глеба, индикта в 8. В то же лето бысть знамение в солнци, якоже погыбе. А на осень преставися Ольг, сын Святославль, августа в 1. А Новегороде измьроша коня вся у Мьстислава и у дружины его. Том же лете заложи Воигость церковь святого Федора Тирона, априля в 28»[9].

Огромный охват пространства в летописи находится в видимой связи с отсутствием в ней ясной сюжетной линии. Изложение переходит от одних событий к другим,

---

[9] Новгородская первая летопись по Синодальному списку.

а вместе с тем и из одного географического пункта в другой. В этом смешении известий из разных географических пунктов с полной отчетливостью выступает не только религиозный подъем над действительностью, но и сознание единства Русской земли, единства, которое в политической сфере было в это время почти утрачено.

Русская земля летописи предстает перед читателем как бы в виде географической карты — средневековой, разумеется, в которой города порой заменены их символами — патрональными храмами, где о Новгороде говорится как о Софии, о Чернигове — как о Спасе и т. д. Умом возносясь над событиями, средневековый книжник смотрит на страну как бы сверху. Вся Русская земля вмещается в поле зрения автора. Вот, например, описание Русской земли в «Повести временных лет»: «Поляном же жившим особе по горам сим, бе путь из Варяг в Греки и из Грек по Днепру, и верх Днепра волок до Ловоти, и по Ловоти внити в Ылмерь, озеро великое, из него же озера потечеть Волхов и вътечеть в озеро великое Нево, и того озера внидеть устье в море Варяжьское. И по тому морю ити до Рима, а от Рима прити по тому же морю ко Царюгороду, а от Царягорода прити в Понт-море, в не же втечет Днепр-река. Днепр бо потече из Оковьскаго леса, и потечеть на полъдне, а Двина ис того же леса потечет, а идеть на полунощье и внидеть в море Варяжьское. Ис того же леса потече Волга на въсток, и вътечеть семьдесят жерел в море Хвалисьское. Тем же и из Руси можеть ити по Волзе в Болгары и в Хвалисы, и на въсток доити в жребий Симов, а по Двине в Варяги, из Варяг до Рим, от Рима же и до племени Хамова. А Днепр втечеть в Понетьское море жерелом, еже море словеть Руское, по нему же учил святый Оньдрей, брат Петров, якоже реша. . .» [10]. Существен «активный» характер этой картины Русской земли. Это не неподвижная карта — это описание будущих действий исторических лиц, их «путей» и сношений. Главный элемент этого описания — речные пути, маршруты походов и торговли, «маршруты событий», описание положения Русской земли среди других стран мира. Это впечатление усиливается оттого, что перед этим летописец дает описание мира, рассказывает о расселении народов по всей земле. Ощущение всего мира,

---

[10] «Повесть временных лет», т. 1. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л. 1950, стр. 11—12.

его огромности, Русской земли как части вселенной не покидает летописца и в дальнейшем изложении.

Не случайно и слава, которая окружает наиболее значительных князей и их деяния, мыслится в движении, охватывающем всю Русскую землю и ее соседей. Когда умер Мономах, его «слух произиде по всим странам» [11], а сын его Мстислав «загна половци за Дон и за Волгу, за Яик» [12].

Описание границ Русской земли составляет главный элемент «Слова о погибели Русской земли», о славе Александра Невского говорится в житии Александра Невского с географическим размахом: «Его же имя слышано бысть во всех странах от моря Варяскаго до моря Понтьскаго, до страны Тиверскыа, обону страну гор Гаватьскых даждь и до Рима великого, распространи бо ся имя его пред тмы тмами и пред тысяща тысящ» [13].

Слава тверского князя Бориса Александровича прошла «всю землю и в концы ея» («Инока Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче»). Борис Александрович прославляется как строитель городов, монастырей. Его посол, отправляясь на вселенский собор, прошел Новгородскую землю, а потом Псковскую, «а оттоле на Немецкую земьлю, и оттоле на Курвскую землю, а оттоле на Жмотьскую земьлю, и оттоле на Прускую землю, а оттоле на Словенскую землю, и оттоле на Жюбутскую землю, а оттоле на Морьскую землю, и оттоле на Жуньскую землю, а оттоле на Свейскую земьлю, и оттоле на Флорензу» [14]. География дается перечислениями стран, рек, городов, пограничных земель.

Витийственное «Житие Стефана Пермского», написанное Епифанием Премудрым, использует перечисление народов, живущих вокруг Пермской земли, и перечисление рек как своего рода риторическое украшение: «А се имена местом и странам, и землям, и иноязычником, живущимь въкруг около Перми: Двиняне, Устьюжане,

---

[11] Ипатьевская летопись под 1126 г.

[12] Там же, под 1140 г.

[13] В. Мансикка, Житие Александра Невского, СПб. 1913, Приложение, стр. 11.

[14] «Инока Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче». Сообщение Н. П. Лихачева, СПб. 1908, стр. 5.

Вилежане, Вычежане, Пенежане, Южане, Сырьяне, Галичане, Вятчяне, Лопь, Корела, Югра, Печера, Гогуличи, Самоедь, Пертасы, Пермь Великаа, глаголемая Чюсовая. Река едина, ей же имя Вым, си обьходящия, всю землю Пермьскую и вниде в Вычегду. Река же другаа, именемь Вычегде, си исходящиа из земля Пермьскиа и шествующи к северней стране, и своим устием вниде в Двину, града Устюга за 50 поприщь. . .»[15] и т. д.

Характерно, что и в «Слове о полку Игореве» мы встречаемся с тем же представлением о пространстве, что и во всех остальных произведениях древнерусской литературы. Место действия «Слова» — вся Русская земля от Новгорода на севере до Тмуторокани на юге, от Волги на востоке до Угорских гор на западе.

Мир «Слова» — это большой мир легкого, незатрудненного действования, мир стремительно совершающихся событий, разворачивающихся в огромном пространстве. Герои «Слова» передвигаются с фантастической быстротой и действуют почти без усилий. Господствует точка зрения сверху (сравните «поднятый горизонт» в древнерусских миниатюрах и иконах). Автор видит Русскую землю как бы с огромной высоты, охватывает мысленным взором огромные пространства, как бы «летает умом под облаками», «рыщет через поля на горы».

В этом легчайшем из миров как только кони начнут ржать за Сулою — слава победы уже звенит в Киеве; трубы только начнут звучать в Новгороде Северском, как стяги уже стоят в Путивле — войска готовы к выступлению в поход. Девицы поют на Дунае — голоса их вьются через море до Киева (дорога от Дуная была морской). Автор легко переносит повествование из одной местности в другую. Слышен на далеком пространстве и звон колоколов. Он достигает Киева из Полоцка. И даже звук стремени слышен в Чернигове из Тмуторокани. Характерна быстрота, с которой перемещаются действующие лица: звери и птицы несутся, скачут, мчатся, перелетают огромные пространства; люди волком перерыскивают поля, переносятся, повиснув на облаке, парят орлами. Стоит сесть на коня, как уже можно увидеть Дон, — точно не существует многодневного и многотрудного перехода по безводной степи. Князь может прилететь «издалеча». Он может высоко парить, ширяясь

---

[15] Житие Стефана Пермского, СПб. 1897, стр. 9.

на ветрах. Грозы его текут по землям. С птицею сравнивается и птицей хочет перелететь Ярославна. Воины легки, как соколы и галки. Они живые шереширы — стрелы. Герои не только с легкостью передвигаются, но без усилий колют и рубят врагов. Они сильны, как звери: туры, пардусы, волки. Для курян нет трудностей и не существует усилий. Они скачут с напряженными луками (натянуть лук в скачке необычайно трудно), у них тулы отворены и сабли изострены. Они носятся в поле, как серые волки. Им знакомы пути и яруги. Воины Всеволода могут раскропить Волгу веслами и вылить Дон шлемами.

Люди не только сильны, как звери, и легки, как птицы, — все действия совершаются в «Слове» без особого физического напряжения, как бы сами собой. Ветры легко несут стрелы. Только персты лягут на струны, как те уже сами рокочут славу. В этой обстановке легкости всякого действия становятся возможны гиперболические подвиги Всеволода Буй Тура.

С этим «легким» пространством связана и особая динамичность «Слова». Автор «Слова» предпочитает динамические описания статическим. Он описывает действия, а не неподвижные состояния. Говоря о природе, он не дает пейзажей, а описывает реакцию природы на события, происходящие у людей. Он описывает надвигающуюся грозу, помощь природы в бегстве Игоря, поведение птиц и зверей, печаль природы или ее радость. Природа в «Слове» не фон событий, не декорация, в которой происходит действие, — она сама действующее лицо, нечто вроде античного хора. Природа реагирует на события как своеобразный «рассказчик», выражает авторское мнение и авторские эмоции.

«Легкость» пространства и среды в «Слове» не во всем похожа на «легкость» сказки. Она ближе к «легкости» иконы. Пространство в «Слове» художественно сокращено, «сгруппировано» и символизировано. Люди реагируют на события массами, народы действуют как единое целое: немцы, венецианцы, греки и морава поют славу Святославу и «кают» князя Игоря. Как единое целое, как «купы» людей на иконах, действуют в «Слове» готские красные девы, половцы, дружина. Как на иконах, символичны и эмблематичны действия князей. Игорь высадился из золотого седла и пересел в седло кащея: этим символизируется его новое состояние плен-

ника. На реке на Каяле тьма прикрывает свет — и этим символизируется поражение. Отвлеченные понятия — горе, обида, слава — персонифицируются и материализуются, приобретают способность действовать как люди или живая и неживая природа. Обида встает и вступает девою на землю Трояню, плещет лебедиными крылами, ложь пробуждается, и ее усыпляют, веселие поникает, туга полоняет ум, всходит по Русской земле, усобицы сеются и растут, печаль течет, тоска разливается.

«Легкое» пространство соответствует человечности окружающей природы. Все в пространстве связано между собой не только физически, но и эмоционально.

Природа сочувствует русским. В судьбах русских людей принимают участие звери, птицы, растения, реки, атмосферные явления (грозы, ветры, облака). Солнце светит для князя, ему же стонет ночь, предупреждая его об опасности. Див кричит так, что его слышат Волга, Поморье, Посулье, Сурож, Корсунь и Тмуторокань. Трава никнет, дерево преклоняется до земли с тугою. Откликаются на события даже стены городов.

Этот прием характеристики событий и выражения к ним авторского отношения чрезвычайно характерен для «Слова», придает ему эмоциональность и вместе с тем особую убедительность этой эмоциональности. Это как бы апелляция к окружающему: к людям, народам, к самой природе. Эмоциональность, как бы не авторская, а объективно существующая в окружающем, «разлита» в пространстве, течет в нем.

Тем самым эмоциональность не исходит от автора, «эмоциональная перспектива» многопланова, как на иконах. Эмоциональность как бы присуща самим событиям и самой природе. Она насыщает собой все вокруг. Автор выступает как выразитель объективно существующей вне его эмоциональности.

Этого всего нет в сказке, но многое подсказывается в «Слове» летописью и другими произведениями древней русской литературы.

*

В XVI и XVII вв. восприятие географических пространств постепенно изменяется. Походы и переходы наполняются путевыми впечатлениями и событиями. Мытарства Аввакума еще связаны с его переездами, но к ним уже не сводится событийная сторона жития.

Аввакум уже не перечисляет своих переездов, как Мономах, — он их описывает. Передвижения Аввакума по Сибири и России наполнены богатым содержанием душевных переживаний, встреч, духовной борьбы. Свою жизнь Аввакум сравнивает с кораблем, привидевшимся ему во сне, но передвижениями этого корабля в пространстве не ограничивается его жизнь. Жизнь Аввакума была бы не менее богата событиями, если бы даже он никуда не ездил, оставался в Москве или каком-нибудь другом пункте Русской земли. Он смотрит на мир не с подоблачной высоты, а с высоты обычного человеческого роста: мир Аввакума человечен и в своих пространственных формах.

Наполняясь деталями, литературные произведения XVII в. уже не рассматривают события с высоты религиозного подъема над жизнью. В действительности становятся различимы события мелкие и крупные, быт, душевные движения. В литературе выступает индивидуальный характер не только отдельных людей, независимо от их положения в иерархии феодального общества, но и индивидуальный характер отдельных местностей, природы.

Художественное парение авторов над действительностью становится более медленным, более низким и более зорким к деталям жизни.

Мы наметили лишь некоторые вопросы изучения пространственной «модели мира». Их значительно больше, и «модель» нужно изучать в ее изменениях.



# ЗАЧЕМ ИЗУЧАТЬ ПОЭТИКУ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ?

**(ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)**

Почему нужно изучать поэтику столь далекой от современности древнерусской литературы?

Может быть, вопрос этот надо было поставить в начале книги, а не в ее конце. Но дело в том, что в начале книги ответ на него был бы слишком длинным... К тому же он приводит нас к другому, гораздо более сложному и ответственному вопросу — о смысле эстетического освоения культур прошлого вообще.

Эстетическое изучение памятников древнего искусства (и в том числе литературы) представляется мне крайне важным и актуальным. Мы должны поставить памятники культур прошлого на службу будущему. Ценности прошлого должны стать активными участниками жизни настоящего, нашими боевыми соратниками. Вопросы истолкования культур и отдельных цивилизаций привлекают сейчас во всем мире внимание историков и философов, историков искусств и литературоведов.

Но прежде — о некоторых особенностях развития культуры.

История культуры резко выделяется в общем историческом развитии человечества. Она составляет особую, красную нить в свитой из множества нитей мировой истории. В отличие от общего движения «гражданской» истории, процесс истории культуры есть не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом, накопления культурных

ценностей. Лучшие произведения культуры, и, в частности, лучшие произведения литературы, продолжают участвовать в жизни человечества. Писатели прошлого, поскольку их продолжают читать и они продолжают свое воздействие, — наши современники. И надо, чтобы этих наших хороших современников было побольше. В произведениях гуманистических, человечных в высшем смысле этого слова культура не знает старения.

Преемственность культурных ценностей — их важнейшее свойство. «История есть не что иное, — писал Ф. Энгельс, — как последовательная смена отдельных поколений, каждое из которых использует материалы, капиталы, производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями»[1]. По мере развития и углубления наших исторических знаний, умения ценить культуру прошлого человечество получает возможность опереться на все культурное наследие. Ф. Энгельс писал, что без расцвета культуры в рабовладельческом обществе оказалось бы невозможным «все наше экономическое, политическое и интеллектуальное развитие»[2]. Все формы общественного сознания, обусловленные в конечном счете материальным основанием культуры, в то же время непосредственно зависят от мыслительного материала, накопленного предшествующими поколениями, и от взаимного влияния друг на друга различных культур.

Вот почему объективное изучение истории литературы, живописи, архитектуры, музыки так же важно, как и самое сохранение памятников культуры. При этом мы не должны страдать близорукостью в отборе «живых» памятников культуры. В расширении нашего кругозора, и, в частности, эстетического, — великая задача историков культуры различных специальностей. Чем интеллигентнее человек, тем больше он способен понять, усвоить, тем шире его кругозор и способность понимать и принимать культурные ценности — прошлого и настоящего. Чем менее широк культурный кругозор человека, тем более он нетерпим ко всему новому и «слишком старому», тем более он во власти своих привычных представлений, тем более он косен, узок и подозрителен. Одно из важнейших свидетельств прогресса культуры — развитие

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., изд. 2-е, т. 3, стр. 44—45.
[2] Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, М. 1957, стр. 169.

понимания культурных ценностей прошлого и культур других национальностей, умение их беречь, накоплять, воспринимать их эстетическую ценность. Вся история развития человеческой культуры есть история не только созидания новых, но и обнаружения старых культурных ценностей. И это развитие понимания других культур в известной мере сливается с историей гуманизма. Это развитие терпимости в хорошем смысле этого слова, миролюбия, уважения к человеку, укрощения ненависти к другим народам.

Напомню некоторые факты. Средние века были лишены чувства истории, они не понимали античности или понимали ее только в собственном аспекте. Если средние века и обращались к истории, то рядили ее в свои, современные им одежды. Величие эпохи Возрождения было связано с открытиями ценности античной культуры, в первую очередь — ее эстетической ценности. Открытия нового в старом сопутствовали движению вперед и развитию гуманизма. Создатели подлинных ценностей всегда справедливы к своим предшественникам. Один из наиболее ярких возродителей итальянской скульптуры и ее реформаторов Николо Пизано был влюблен в античность. Чуткость к художественным достижениям своих предшественников характеризует Джотто, с именем которого связан крупнейший новаторский переворот в живописи XIII—XIV вв. Известно, что впоследствии, в XVIII в., расширение в эстетическом понимании античного искусства, связанное с деятельностью Винкельмана и Лессинга, привело не только к собиранию и сохранению памятников античности, но и к перевороту в современном им искусстве и к новому развитию гуманизма и терпимости.

Движение мировой культуры к постепенному расширению понимания культур прошлого и инонациональных культур с целью обогащения культурного настоящего не было равномерным и легким. Оно встречало сопротивление и часто отступало назад. Раннее христианство ненавидело античность. Античная скульптура ассоциировалась с язычеством. Она напоминала об идолопоклонстве и безнравственном культе римских императоров. Ранние христиане, тая суеверный страх перед языческими богами, разбивали античные статуи, оправдывая свое варварство тем, что старики и старушки продолжали еще им поклоняться. Конная статуя Марка Аврелия

сохранилась только потому, что ее приняли за статую святого императора-христианина Константина Великого. Сколько голов у лучших античных статуй было отбито по этим «идеологическим» соображениям, сколько произведений литературы утрачено безвозвратно. Новая религия, заступая место старой, всегда проявляла крайнюю нетерпимость к памятникам старой культуры, вела разрушительную деятельность. Иконоборческое движение, развившееся внутри старого христианства, также погубило тысячи шедевров старого искусства византийской живописи.

В Риме, на Капитолии, где находились мраморные храмы Юпитера и Юноны, была сделана в средние века каменоломня, и только великий Рафаэль, художник-новатор, стал первым вести там раскопки. Крестоносцы же, мнившие себя радикальными реформаторами жизни, разрушили Галикарнасский мавзолей и из его камней построили замок для порабощения завоеванной страны.

В истории мировой культуры особенно значительны культурные завоевания XIX в. Открытие богатства духовной жизни прошлых эпох явилось одним из величайших завоеваний именно всей мировой культуры (в этом огромная заслуга принадлежит, в частности, Гегелю). Установление общности развития всего человечества, равноправия культур прошлого — все это достижения именно XIX в., свидетельства его глубокого историзма. XIX век вытеснил представления о превосходстве культуры Европы над всеми другими культурами. Конечно, в XIX в. многое было еще неясным, была внутренняя борьба различных точек зрения, и историзм XIX в. одерживал не одни только победы, а в XX в. стало даже возможным возрождение человеконенавистничества и появление фашизма.

Гуманитарные науки приобретают сейчас все большее и большее значение в развитии мировой культуры.

Стало банальным говорить о том, что в XX в. расстояния сократились благодаря развитию техники. Но, может быть, не будет трюизмом сказать, что они еще больше сократились между людьми, странами, культурами и эпохами благодаря развитию гуманитарных наук. Вот почему гуманитарные науки становятся важной моральной силой в развитии человечества.

Мы знаем, как пострадало человечество от стремления фашистов истребить инонациональные культуры, от

нежелания признать за ними какую бы то ни было ценность. Истребление памятников культуры неевропейских цивилизаций достигло в период эпохи колониализма страшной силы. История мировой культуры даже в самых своих внешних проявлениях опустошена системой колониализма. «Европейские кварталы» Гонконга, Дели и других городов ничем не связаны с историей их стран. Это инородные тела, отражающие нежелание их строителей считаться с культурой народа, его историей и свидетельствующие о стремлении утвердить превосходство господствующей нации над угнетенной — утвердить так называемый «интернациональный» американский стиль над всем многообразием местных архитектурных стилей и культурных традиций.

Сейчас перед мировой наукой стоит огромная задача — изучить, понять и сохранить памятники культур угнетенных народов Африки и Азии, ввести их культуру в культуру современности [3].

Та же задача стоит и в отношении истории культуры прошлого нашей собственной страны.

Как же обстоит дело с изучением культурного наследия России первых семи-восьми веков ее существования? Умение ценить и понимать памятники русского прошлого пришло особенно поздно. В «Записках о московских достопамятностях» не кто иной, как Карамзин, говоря о селе Коломенском, даже не упоминает о всемирно известной сейчас церкви Вознесения. Он не понимал эстетической ценности храма Василия Блаженного, равнодушно отмечал гибель древних памятников Москвы. В. И. Григорович в 1826 г., в статье «О состоянии художеств в России», писал: «Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами, приписываемыми каким-то Рублевым... и прочим живописцам, жившим гораздо прежде царствования Петра: я сим похвалам мало доверяю... художества водворены в России Петром Великим» [4]. XIX век не признавал живописи древней Руси. Художников древней Руси называли «богомазами». Только в начале XX в., главным образом благодаря деятельности И. Грабаря и его окружения, была откры-

---

[3] Об этом хорошо сказано в превосходной статье Н. И. Конрада «Заметки о смысле истории» («Вестник истории мировой культуры», 1961, № 2). См. его же: «Запад и Восток», М. 1966.

[4] В. И. Григорович, О состоянии художеств в России. — «Северные цветы на 1826 год», СПб. 1826, стр. 9—11.

та ценность древнерусского искусства, сейчас всемирно признанного и оказывающего плодотворное, новаторское влияние на искусство многих художников мира. Теперь репродукции с икон Рублева продаются в Западной Европе рядом с репродукциями с произведений Рафаэля. Издания, посвященные шедеврам мировой живописи, открываются воспроизведениями «Троицы» Рублева.

Однако, признав икону и отчасти зодчество древней Руси, западный мир еще не раскрыл в культуре древней Руси ничего другого. Культура древней Руси представляется поэтому только в формах «немых» искусств, и о ней говорят как о культуре «интеллектуального молчания» [5].

Отсюда ясно, что раскрытие эстетической ценности памятников словесного искусства древней Руси, искусства, которое никак не может быть признано «молчаливым», — задача очень большой важности. Попытки раскрыть эстетическую ценность древнерусской литературы были сделаны Ф. И. Буслаевым, А. С. Орловым, Н. К. Гудзием, В. П. Адриановой-Перетц, И. П. Ереминым, внесшими огромный вклад в понимание древнерусской литературы как искусства. Однако предстоит сделать еще очень многое в изучении ее поэтики.

Это изучение должно начинаться с обнаружения ее эстетического своеобразия. Необходимо начинать с того, что отличает древнерусскую литературу от литературы новой. Надо останавливаться по преимуществу на различиях, однако научное изучение должно основываться на убеждении в познаваемости культурных ценностей прошлого, на убеждении в возможности их эстетического освоения. В этом эстетическом освоении древнерусской литературы, разумеется, должна принадлежать ведущая роль изучению поэтики, но ни в коем случае нельзя ею ограничиваться. Анализ художественный неизбежно предполагает анализ всех сторон литературы: всей совокупности ее устремлений, ее связей с действительностью. Всякое произведение, выхваченное из своего

---

[5] См. об этом в статье проф. Джеймса Биллингтона «Images of Moscovy» («Slavic Review», 1962, № 3). Культура древней Руси, утверждает Дж. Биллингтон, не получила продолжения в культуре новой России. Древнерусская культура, пишет он, оказалась чуждой и непонятной в последующей послепетровской России, чем, в частности, якобы и объясняется то пренебрежение, в котором находятся памятники ее культуры.

исторического окружения, так же теряет свою эстетическую ценность, как кирпич, вынутый из здания великого архитектора. Памятнику прошлого, чтобы стать по-настоящему понятым в его художественной сущности, надо быть детально объясненным со всех его, казалось бы, «нехудожественных» сторон. Эстетический анализ памятника литературы прошлого должен основываться на огромном реальном комментарии. Нужно знать эпоху, биографии писателей, искусство того времени, закономерности историко-литературного процесса, язык — литературный в его отношениях к нелитературному, и прочее, и прочее. Поэтому изучение поэтики должно основываться на изучении историко-литературного процесса во всей его сложности и во всех его многообразных связях с действительностью. Специалист по поэтике древнерусской литературы должен быть одновременно и историком литературы, знатоком текстов, рукописного наследия в его целом.

Проникая в эстетическое сознание других эпох и других наций, мы должны прежде всего изучить их различия между собой и их отличия от нашего эстетического сознания, от эстетического сознания нового времени. Мы должны прежде всего изучать своеобразное и неповторимое, «индивидуальность» народов и прошлых эпох. Именно в разнообразии эстетических сознаний их особенная поучительность, их богатство и залог возможности их использования в современном художественном творчестве. Подходить к старому искусству и искусству других стран только с точки зрения современных эстетических норм, искать только то, что близко нам самим, — значит чрезвычайно обеднять эстетическое наследство.

Сознание человека обладает замечательной способностью проникать в сознание других людей и понимать его, несмотря на все его отличия. Больше того — сознание познает и то, что не является сознанием, что является иным по своей природе. Неповторимое не есть поэтому непостижимое. В этом проникновении в чужое сознание — обогащение познающего, его движение вперед, рост, развитие. Чем больше овладевает человеческое сознание другими культурами, тем оно богаче, тем оно гибче и тем оно более действенно.

Но способность к пониманию чужого не есть неразборчивость в приятии этого чужого. Отбор лучшего

постоянно сопутствует расширению нашего понимания других культур. При всех различиях эстетических сознаний существует между ними и нечто общее, делающее возможным их оценку и использование. Но обнаружение этого общего возможно только через предварительное установление различий.

В наше время изучение древней русской литературы становится все более и более необходимым. Мы понемногу начинаем осознавать, что решение многих проблем истории русской литературы ее классического периода невозможно без привлечения истории древней русской литературы.

Петровские реформы знаменовали собой переход от старого к новому, а не разрыв, появление новых качеств под влиянием тенденций, крывшихся в предшествующем периоде, — это ясно, как ясно и то, что развитие русской литературы от X в. и до наших дней представляет собой единое целое, какие бы повороты ни встречались на пути этого развития. Понять и оценить значение литературы наших дней мы можем только в масштабах всего тысячелетнего развития русской литературы.

Ни один из вопросов, поднятых в этой книге, не может считаться решенным окончательно. Задача данной книги — наметить пути изучения, а не закрыть их для движения ученой мысли. Чем больше споров вызовет эта книга, тем лучше. А в том, что спорить нужно, — сомневаться нет оснований, как нет оснований сомневаться и в том, что изучение древности должно вестись в интересах современности.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

*Дмитрий Сергеевич Лихачев*

**ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Редактор И. Исакович*

*Художественный редактор А. Гасников*

*Технический редактор В. Алексеева*

Корректор *Э. Урицкая*

Сдано в набор 22/XII 1970 г. Подписано к печати 9/IV 1971 г. М 36127. Бумага машинно-мелованная. Формат 84×108¹/₃₂. 13 печ. л. 21,84 усл. печ. л. 22,471 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Заказ № 195. Цена 1 р. 21 к.

Издательство «Художественная литература». Ленинградское отделение. Ленинград, Невский пр., 28.

Ленинградская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Красная ул., 1/3